كلمة الوزارة

إبداعنا الفني من إرثنا الحضاري الخالد

محمد الأحمد
وزير الثقافة

السادةُ الوزراءُ

السادةُ السُّفراءُ وأعضاءُ السِّلكِ الدبلوماسي

الضُّيوفُ الأعزَّاءُ

سَيِّداتي وسَادَتِي

أرَحِّبُ بكم جميعاً باسم السَّيِّد رئيس مجلس الوزراءِ المهندس عماد خميس راعي أيّام الفنِّ التشكيليِّ السوريِّ، في حفلِ افتتاحِها، وأبلِّغُكُمْ تحياتِه وتمنياتِه للسادة المشاركينَ بالنَّجاحِ والتَّوفيقِ.

أيُّها الأصدقاءُ الأحبَّاءُ

أذكرُ أنَّهُ مُنذُ قَرابةِ عشرِ سنوات طالعتْنا وكالاتُ الأنباءِ بخبرٍ مَفادُهُ أنَّ بَعثةً أثريةً فرنسيةً اكتشفتْ لوحةً فنيةً جداريةً تُعدُّ الأقدمَ في العالمِ، وقد تمَّ هذا

❀ كلمة السّيّد وزير الثقافة في أيام الفنّ التشكيليّ السّوريّ في ١٢/١٢/ ٢٠١٨م.

الاكتشافُ هُنا في سورية وعلى أرضِها. أنا شخصياً سُررتُ بهذا الخبرِ وَقْتَها، فهو يؤكِّدُ رُبَّما للمرة الألف العُمقَ الحضاريَّ لبلدنا والامتدادَ المُـوْغِلَ في القِدَمِ لثقافته. وهو يُثْبتُ لكم، أعزّائي الفنّانينَ التشكيليينَ السوريينَ، أنّكم لا تُبدعونَ مِنْ فراغٍ وإنَّما تَستندونَ إلى إرثٍ عريقٍ بَناهُ أجدادُكُم وهو ما يزالُ يشعُّ بنورِه علينا عبرَ آلافِ السنينَ.

أقولُ سُررتُ بهذا الخبرِ لكنّني، في الوقت نفسه، أحسستُ بعبءٍ يُثْقِلُ كَاهِلي، لأنَّ هذا الاكتشافَ هو تَحَدٍّ يُلْقيه إلينا الأَجدادُ عبرَ عَشْرَةِ آلافِ عامٍ، كفنانينَ سوريينَ باعتبارنا أحفادَهُمْ المباشرِيْن، كي يختبروا قدرتَنا على مواصلة ما بَدَؤُوهُ، وعلى حفْظ ما قدَّمُوهُ للبشريَّة وتحسينه وتطويرِه، ولأنَّكَ ابنَ بلد أنتجَ أوّلَ أبجدية، وأوّلَ أثرٍ للفنِ البصري يُرتِّبُ عليكَ مسؤوليات باهظةً أمامَ ماضيكَ ومستقبلكَ وأمامَ نفسكَ قَبْلَ كُلِّ شيءٍ. جَوْهَرُ هذا التحدّي يَكْمُنُ في أنَّ أسلافَنا الَّذينَ مرُّوا على هذه الأرضِ قبلَ مئة قرنٍ كانُوا يعيشونَ في المغاورِ والكهوفِ وينتزعُ أحدُهُمْ لَقمةَ الطعامِ منَ فمِ الآخرِ، تَنْهَشُهُمْ الأوبئةُ والأمراضُ ووحوشُ البرية، وتُرعبُهُمْ الصَّواعقُ والرُّعودُ وبقيةُ غوامضِ الطبيعة، ولكنَهم كانُوا يجدونَ الوقتَ دائماً لتذوق الجمالِ وبَهاء العالمِ المحيطِ بِهِمْ، والتعبيرِ عنْ أنفسِهِمْ بالأدواتِ الشحيحة المُتاحة، فهلْ نجدُ نحنُ، الذينَ قُـيِّضَ لَهُمْ كلُ وسائلِ الرفاهيةِ والاتصالِ والتعبيرِ، الوقتَ لذلك؟

أؤكِّدُ لكم أيُّها الحضورُ الكرامُ أنَّ جوهرَ عملِ وزارةَ الثقافة، ولا سيّما في سنواتِ الحربِ الكونيةِ التي تُشَنُ على سوريةَ، هو محاولةُ الجوابِ عن هذا السُّؤالِ.

لقد تعرَّضَ بلدُنا لهجوم إرهابيٍّ ظلاميٍّ شرس، استهدفَ أوَّلَ ما استهدفَ أنْ يدمِّرَ ثقافتَنا وإرثَنا الحضاريَ، وأنْ يَقطعَ حاضرَنا عن ماضينا، وأنْ يُحَوِّلَنا إلى شعبٍ أعمى، لا تاريخَ لَهْ، يعيشُ على ما يُلْقى لَهُ مِنْ فُتاتِ الحضارةِ. ورَأيْنا دولاً عُظمى تدَّعي التَّمدُّنَ والديمقراطيةَ تدعمُ بالمالِ والسلاحِ والإعلامِ كُلَّ الحُثَالاتِ الإرهابيةِ التكفيريةِ الّتي كانتْ تسعى لتقويضِ بلدِنا وأَمْنِ شعبِنا، ضاربةً عرضَ الحائطِ كلَّ القيمِ والمبادئِ الّتي كانتْ تُنادي بها في وسائلِ إعلامِها وعلى مَنابرِ خُطبائِها. لقدْ كانَ الهدفُ العاري من أيِّ أقنعةٍ وتزويقٍ تدميرَ هذا البلدِ الخارجِ على طاعةِ أولي القوةِ والمالِ، الحريصِ على استقلالِ قرارِه وحريةِ إرادتِه، وتحويلَهُ إلى دُميةٍ خانعةٍ تُنَفِّذُ ما تُؤْمَرُ به.

ولكنَّ شعبَنا وَقَفَ صفاً واحداً، بمُثقَّفيه وعُمَّاله وفلّاحيه، وكُلِّ فئاتِ الشعبِ السوري ليُعلنَ رَفْضَهُ لما يُخَطَّطُ له، وليلتفَّ حولَ قيادتِه وجيشِه الّذي استبسلَ في الدفاعِ عن سوريةَ وَوَحْدَةِ أرضِها وشعبِها، وحمايةِ إرثِها وآثارِها وكُنوزِ تاريخِها.

نَعَمْ أيُّها الأخوةُ، نحنُ مَدينونَ لجنودِ جيشِنا الأبطالِ بالحفاظِ على أَمْنِ أطفالِنا وسَلامةِ وجودِنا، فكلُّ التحيةِ والإكبارِ لهم، لسواعدِهم المبارَكَة، والمجدُ والخلودُ لكلِّ شهدائِنا الّذينَ سقطُوا وهمْ يدافعونَ عن ماضينا وحاضرِنا ومستقبلِ أبنائِنا.

ولهذا أتمنّى عليكم، أيّها الفنانونَ الأعزاءُ، ألّا تَنسَوا مأثرةَ هؤلاءِ الجنودِ البواسلِ، وأنْ تتذكَّرُوا وتستلهِمُوا، وأنتم تَرْسُمونَ أوْ تنحتونَ، وجوهَهُمْ السَّمحةَ وسواعدَهُمْ المُباركةَ وجِباهَهُمْ المرفوعةَ ودمَهُمْ الزكيَّ.

في الختامِ أتوجهُ بالشُكرِ إلى السيدِ رئيسِ مجلس الوزراءِ المهندسِ عماد خميس على رعايته الكريمة لاحتفاليتنا هذه، وأتوجَّهُ أوّلاً وقبلَ كلِ شيءٍ أوْ أحَدٍ إلى قائد جَيْشنا ورُبّان دولتنا السيدَ الرَّئيسَ الدكتور بشّار الأسد على اهتمامه الشخصيّ الكبيرِ بكلِّ مفاصلِ وتفاصيلِ حياتنا الفكريةَ والفنيةَ وعملنا الثقافيّ. شكراً لكم سيّدي الرئيسَ، فرعايتُكم تُظَلِّلُ بأفيائِها السّمْحَةِ كلَّ الفنّانينَ والأدباءِ والمفكرينَ السوريينَ.

أتمنّى لكم أَوْقاتاً طيبةً.

مراجعات وآراء

ناظم مهنا
رئيس التحرير

١- النقد بين صحراءين

كان للدكتور محيي الدين صبحي آراء في النقد عميقة ومحرِّضة على التفكير، في كتابه: «د.إحسان عباس والنقد الأدبي». ناقد كبير يكتب عن ناقد، أستاذ كبير في النقد، ومرجعية مرموقة عند المثقّفين العرب إنه إحسان عباس.

يرى صبحي في هذا الكتاب، أن النقد ليس منهجاً بل إجراءات، ولدى الدكتور إحسان عباس إجراء نقديٌّ وليس منهجاً، وهذا دليل على أنه ناقد أصيل، هذا الناقد يترك للنص قيد الدراسة أن يحدد منهجه، فالنص الاجتماعي يتطلب تحليلاً للخلفية الاجتماعية، والنفسي للنفسية. ويقول صبحي: إلا أن المسألة لو كانت بهذه السهولة لجاء النقد أهون أنواع الدراسات الفكرية في حين أنه أصعبها. ويرى صبحي مع إحسان عباس ونقاد آخرين أن الأدب ليس المعنى في ظاهر اللفظ، وليس المعوَّل على ما يقوله النص، فكما أن البنية أو النسيج أهم من المعنى المباشر، كذلك فإن الإيحاء والتذوق أهم من مضمون النص ورسالته. وفي هذا المجال يؤكد الدكتور محيي الدين مكانة الناقد إحسان عباس، ويرى أن ما من أحد من العرب يعلو عليه، وإحسان عباس

ناقد تطبيقي، ومن الخير له وللنقد أن يكون كذلك في هذه الحقبة بالذات، ويقول صبحي نقلاً عن نورثروب فراي، إن مجموع النقد الأدبي يمكن أن يكون حاشية على كتاب «الشعريات» لأرسطو، ويشير فراي أيضاً إلى قلة منظّري النقد في تاريخ النقد العالمي. مع ذلك، عندنا نحن العرب يُقفَزُ على هذه الحقيقة، ونكاد لا نجد مثقفاً عربياً لم يتسوَّر على النقد، ويتفضل بتنظير من نوع آخر، لما «ينبغي» ولما «يجب» أن يكون عليه الأدب. وفي رأي الدكتور محيي، أن هؤلاء كلهم أعجز من أن يتصدُّوا لنص من النصوص بالتحليل والنقد.

ويرى صبحي أن نقد الدكتور إحسان عباس ازدهر بين صحراءين، إحداهما التنظير السطحي، والأخرى صحراء الدراسات الجامعية، وهي أشد إمحالاً وقحطاً، وهم في أحسن الأحوال يتحدَّثون عن المنهج ولا يعرفون أن النقد لامنهج له بل إجراءات.

٢- الأدب بين أكسل ورامبو

«أدموند ولسون» الناقد الأمريكي اليساري (١٨٩٥-١٩٧٧م) صاحب كتاب «قلعة أكسل» نقله إلى العربية جبرا إبراهيم جبرا، في هذا الكتاب، يرى ولسون أنَّ الكتَّاب في مجتمعنا المعاصر، أمامهم طريقان متعاكسان لا ثالث لهما، لهم أن ينتهجوا أحدهما، وهما: إما طريق أكسل أو طريق رامبو.

فإذا اختار الكاتب الطريق الأول (طريق أكسل) فإنه ينغلق على نفسه في عالمه الخاص، منمِّياً خيالاته الخاصة، ومشجِّعاً جنوناته الخاصة، ومفضِّلاً في النهاية أسخف تهاويله، على أدهش حقائق عصره، ومتصوراً في النهاية أن تهاويل خياله هي الحقائق بعينها.

وإذا اختار الطريق الثاني، طريق رامبو، فإنه يحاول أن يخلِّف القرن العشرين وراءه، لكي يجد الحياة الفاضلة، في بلد ما لا تشكِّل فيه للفنان وسائل الصناعة الحديثة، والمؤسسات الديمقراطية الحديثة أيَّ إشكال، لأنها لم تصل إلى هذا البلد بعد.

عالم أكسل؛ عالم الخيال الخاص، المقيم في عزلة عن حياة المجتمع، من أبرز سالكي هذا الدرب في القرن العشرين مارسيل بروست، جيمس جويس، ت.س. إليوت، وهنري برابوس وقِسْ على ذلك.

الطريق الثاني طريق الإشراقات، الرحلة إلى الشرق وإلى العوالم الهامشية والبدائية، كالرحلة نحو الضوء والشمس، كولع أندريه جيد بإفريقيا، وولع كتّاب غربيين بشرق آسيا مثل لافكاديو هرن وهرمان هسه، ولوكزيلو بالمكسيك...

لكن من هو أكسل؟ يكشف لنا إدموند ولسون أن «أكسل» كتاب ألّفه الفرنسي «فلييردي ليل آدم» عام (١٨٩٠م) وهو آخر ما كتبه هذا الكاتب، أشبه بقصيدة درامية طويلة من نثر، وجاء خلاصة لمثاليته الخاصة والغريبة وتعبيراً نهائياً عنها. الكونت «أكسل دي أورسبورغ» شخصية البطل في هذه الرواية: «شاب يتمتع بجمال رجولي رائع، مرفق بشحوب يكاد يشع، وتعبير غامض من كثرة التفكير، يقيم في جو نصفه فاغنري، ونصفه الآخر رومانس قوطي، في قلعة قديمة معزولة في أعماق الغابة السوداء، إذ أوقف نفسه على دراسة فلسفة الكيميائيين الباطنية...» وعن هذا الكتاب يقول الشاعر الإيرلندي «ييتس» إنه قرأه في أوائل شبابه، ببطء وجهد كمن يقرأ كتاباً مقدّساً، ووصفه المؤرخ الأدبي الفرنسي «لالو» صاحب كتاب «تاريخ الأدب الفرنسي المعاصر» بأنه فاوست أواخر القرن التاسع عشر.

إذن، حسب إدموند ولسون، الأديب المعاصر، عليه أن يختار أحد الدربين؛ درب أكسل الذي يفضي إلى العزلة والعتمة، أو درب الشاعر الإشراقي آرثر رامبو! لكن من المؤكد أن القلعة تحتاج إلى التهوية، وطريق رامبو إلى «عدن» التي فقدت جاذبيتها ولم تعد مقنعة، والطريقان ضيقان ولم يعودا يلبيان حاجات المسافرين الجدد وتزاحمهم.

٣ – نحن والبياتي

في كثير من الجدل، مع الأصدقاء، حول الشعر والشعراء القدامى والمعاصرين، كنت أصطدم بمواقف بعض الأصدقاء المتعصّبين للجماليات في القصيدة، كانوا

ينكرون، مثلاً، أن يكون للبياتي قيمة شعرية حقيقية. وبعضهم ذهب إلى أنه ليس أكثر من دعاية أيديولوجية، أطلقت في مرحلة ما ثم انحسرت بعد أن بلغت ذروتها، وسمعت مرة الناقد الراحل يوسف اليوسف ينفي أي شعرية عن نتاج البياتي، ووصفه بالجدب واليباس.

كنت قد قرأت شعر البياتي بالجملة، ولم يكن لي موقف سلبي أو إيجابي من شعره، وليس البياتي شاعري المفضل، وكنت أدرك مدى شهرته، وهو من رواد الشعر العربي الحديث، ولم أمل مع الأصدقاء إلى هذا الإنكار، ولم أساير أهواءهم في ذلك، ولم أعدّ نفسي لكي أكون ناقداً. لكنني قلت مرة مدفوعاً بإحساس غامض وأولي، إنني عندما أقرأ شعر البياتي، أجد في مجمل شعر البياتي شبحاً يطلُّ بين الفينة والأخرى من خَلْف السطور، أرى فيه صورة للمتجوّل القادم من التخوم ومن أطراف المدن، يشبه كلباً أو ذئباً عجوزاً منفرداً، انخلع عن القطيع، وهاهو يبحث في الأسواق وشوارع المدن، بنهم، عن أصحاب، وعن تواصل مع العالم، شبح يدخل المدينة فرداً ويسعى ليندمج بالآخرين. صورة الإنسان في محنته، وقلقه في الزمان والمكان والوجود. شبح يظهر ويتوارى، إنه يجعلني أتجاوب مع شعره، ويجعل شعر عبد الوهاب البياتي، في نظري، يؤخذ بالحسبان. غير خال من الطعم أو المعنى كما يقول بعض الأصحاب.

التقيت الشاعر مراراً خلال إقامته في دمشق حتى رحيله، ولم تكن تفارقني صورة ذاك الشبح.

وقلت للأصدقاء: إن هذا الإيحاء شبه الأسطوري، يشكّل «ميثة» خفية، تتكرر كحالة لاشعورية.

وتفاجأ بعضهم بهذا التدخل، وعدّوه دعاية في غير موضعها وغير مقنعة. آخرون، وعدوا بأن يعيدوا قراءة شعر البياتي ليتأكدوا من صحة ادّعائي، وبعضهم الآخر، طالبني بأن أنقل الفكرة إلى حيِّز الكتابة. ومن جهتي، لم أطوِّر الفكرة ولم أكتبها، وعددت الأمر مجرد تصور ذاتي أو قراءة خاصة تفتقر إلى الدقة. إلا أنني منذ أيام قرأت رأي الناقد إحسان عباس في عبد الوهاب البياتي، ما عزز عندي ذاك التصور الذي

مضى عليه زمن طويل. يقول د.إحسان عباس: «إن الشخصية في كل قصيدة للبياتي، هي ذلك «الجوّاب» القلق الذي لا يجد قراراً حيث رمت به الأقدار»، ويرجع الناقد عباس هذه الظاهرة إلى الإنكليزي «أودن» الذي أغرم بالإنسان المتوحِّد الذي يخرج في رحلة ضرورية غير واضحة المعالم، إلى عالم يشعر نحوه بالعداء.

وعلى هذا يعلّق محيي الدين صبحي بالقول: «مثل هذه الشخصية التي تطوف بلا غاية تمثل ضياع الإنسان الذي اضمحل وجوده في الحضارة الحديثة».

هذا بالإضافة إلى استخدام الأسطورة والقناع في شعر البياتي، وعالم البياتي الشعري عالم درامي صراعي، بين حالتي الإنسان البروميثيوسي، والسيزيفي.

٤- «أوراق العشب»

حين صدرت قصائد «أوراق العشب» للشاعر الأمريكي وولت ويتمان (١٨١٩-١٨٩٢م)، كتب الفيلسوف الأمريكي «رالف والدو أمرسون» رسالة إلى الشاعر عام (١٨٥٥م)، جاء فيها: «أنا لست أعمى عن قيمة الموهبة المدهشة في أوراق العشب، وإني أجده أروع ما قدَّمت أمريكا من حكمة وذكاء... لك مني فرح فكرك الحر الشجاع».

جُمِعَ في ديوان أوراق العشب كل قصائد ويتمان، ضمّت فلسفته الشعرية وطريقته الحرة في التفكير والكتابه وتصوره عن أمريكا التي يحلم بها، أمريكا الصداقة مع نفسها ومع العالم. وأمريكا، كما هي اليوم، تشكل خيانة لحلم الشاعر وولت ويتمان.

أشهر وأطول قصيدة في ديوان «أوراق العشب» هي قصيدة «أغنية نفسي».

ويتمان الشاعر الإنساني الحر المحب للصداقة وللطبيعة وللجسد والذي رأى فيه مكسيم غوركي ولونشارسكي بذور الاشتراكية، هذا الشاعر لا تحبه الثقافة الأمريكية المندمجة مع السياسات الأمريكية، ولا تحتفي به، ويتعرض دائماً للتشويه أو التقليل من أهميته.

الناقد الأمريكي «موريس أندرسن» مؤلف الكتاب الضخم بعنوان: «وولت ويتمان / حياته وأعماله» ترجمه إلى العربية الأستاذ عارف حذيفة، وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق عام (١٩٨٤م)، يشير فيه إلى الإساءات التي تعرَّض لها ويتمان ليس من بعض الصحفيين الأمريكيين العاديين في منتصف القرن التاسع عشر الذين قابلوا طبعات أوراق العشب بصيحات الاستهزاء لمجرد أن شعر الديوان كان مغايراً للقصائد الغنائية الكلاسيكية والرومانسية التي اعتادوا عليها فحسب، بل تعدّى ذلك إلى نقاد أمريكيين في وقتنا الحاضر، الناقدة الأمريكية «ل. م. كلارك» كرست كتابها «مفهوم وولت ويتمان للإنسان الأمريكي» للبرهنة على أن ويتمان كان بالفعل معادياً للديمقراطية وللإنسان العادي. واجتهد ناقد آخر يدعى «ليسلي فيدلر» بالاشتراك مع آخرين لإقناع قرائه أن مؤلف أوراق العشب، كان في حياته دجَّالاً مخادعاً ليس غير. وحتى يومنا هذا لم تكف الأصوات الرجعية عن حملتها الصلفة والكاذبة على هذا الشاعر المشرق كالضوء، لأنهم يدركون أنه نقيض لهم، وصوت للفقراء والأحرار، والتيار الذي يعبر عنه ويتمان هو التيار بالتأكيد ضد وحشية أمريكا وعدوانيتها. يقول ويتمان في أغنية نفسي:

«أرى نفسي في كل الناس
لا أزيد عليهم، ولا أنقص عنهم حبة شعير
وما أقوله من خير أو شر عن نفسي
أقوله عنهم...».

مفارقة السخرية في شعر أبي تمّام

د. جمال أبو سمرة

لم ترد كلمة المفارقة بوصفها مصطلحاً نقديّاً في كتب التراث الأدبي، وإنّما وردت في معاجم اللغة تحت جذر (فرق) بما لا تخرج دلالتها عن معنى الافتراق والبين، فقد ورد في لسان العرب «فارق الشيء مفارقة وفراقاً: باينه»[1]، أمّا اصطلاحاً فإنّ من العسير أن نجد تعريفاً جامعاً مانعاً لها، وهو أمر يقرّ به ميويك الذي يرى «أنّ المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة»[2] ممّا يجعل من إيجاد تعريف لها أمراً ليس باليسير؛ وذلك تبعاً لتطوّر مفهومها الدلالي، علاوة على تعدّد أشكالها؛ إذ إنّها لا تقتصر «على اتخاذ أشكال شتّى، بل إنها من حيث المفهوم في حالة تطوّر مستمرّ، فقد كانت (المفارقة) في القرن السادس عشر لا تزيد عن أنها صيغة بلاغيّة، ولا يعني ذلك أنّ ما ندعوه اليوم مفارقة لم يكن يجري تداوله أو الاستجابة إليه، بل يعني أنّ ذلك لم يكتسب اسماً في وقته»[3]، وهو أمر يمكن تلمّسه جليّاً فيما أفرزته كتب النقد الأدبي والكتب البلاغيّة في تراثنا، التي وردت فيها المفارقة تحت مسمّيات ومصطلحات بلاغيّة متنوّعة تؤشّر إلى هذا المفهوم وتقترب منه ولكنّها لا تتخذ منه اسماً لها، وإن اتفقت معه في الفحوى والدلالة، ومن هذه المصطلحات «التورية، والتعريض، وتجاهل العارف، والتشكيك، والإلماع، والمدح في معرض الذم، والذم في معرض المدح، والمغالطة، والتهكّم، والهزل الذي يراد به الجدّ، إذ لا تبين هذه المصطلحات للوهلة الأولى عن دلالاتها الظاهرة للمتلقّي، ولكن يتمّ التوصّل إلى الدلالات بعد الالتفاف على الألفاظ

داخل السياق»[٤]، وبهذا ينصبّ أكثر معانيها في التراث النقدي والبلاغي على السخرية عبر التورية والتعريض والمغالطة والتهكّم والهزل... إلخ، وهي مصطلحات وليدة الحاجة، لما كان يزخر به الأدب نثراً، وشعراً وإن بصورة أقل، ونذكر من ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر كتاب الجاحظ (البخلاء)، والسخرية في مفهومها البلاغي تعني: «طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل «ما أكرمك» ويقال «هي التعبير عن تحسّر الشخص على نفسه، كقول البائس «ما أسعدني»[٥]، وهو الأمر الذي يعكس المفارقة في صورة من صورها؛ فالمفارقة «تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنّها تحمل في طيّاتها قولاً مغايراً له»[٦].

تعدّ السخرية من أرقى أنواع الفكاهة، وهي «الهزء بشيء ما، لا ينسجم مع القناعة العقليّة، ولا يستقيم مع المفاهيم المنتظمة في عرف الفرد أو الجماعة، ففي كلّ انقطاع عن المألوف شيء ما يثير الضحك»[٧]، وترتبط السخرية بالمفارقة ارتباطاً وثيقاً لأنّها تنبع من رصد المتناقضات في الواقع التي لا تتّسق والقوانين والأعراف والقناعات التي يشكّلها العقل تجاه قضيّة ما، فتتولّد انطلاقاً من موقف الرفض والاستنكار الذي يحمل معه صانعها شيئاً من الغمز بالواقع، فتلقي الضوء على هذا الواقع مغلّفة بشيء من الغموض الشفيف الذي يلمح ويشير من غير مباشرة، وهي بذلك تتّجه اتّجاه المفارقة انطلاقاً من أنّها (السخرية) «شكل من أشكال الكلام (أو الخطاب) يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى المُعبّر عنه بالكلمات المستخدمة، وغالباً ما يأخذ هذا المعنى أشكال الهجاء أو الاستهزاء الّذي تُستخدم فيه تعبيراتٌ هادئةٌ ملتبسة كي تتضمّن إدانةً أو تحقيراً أو تقليلاً ضمنيّاً مستتراً من شأن شخص أو موضوع أو كليهما معاً»[٨]، وهو الأمر نفسه الذي تنحو المفارقة باتّجاهه، إذ إنّها أيضاً خطاب مخطّط عن وعي، يحمل من السخرية ما يدلّل على الموقف الرافض للواقع، فالمفارقة «إستراتيجية قول نقديّ ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنّه تعبير غير مباشر يقوم على التورية»[٩]، من هنا يمكن أن يتشكّل باتّحاد المفارقة والسخرية ما يمكن أن يُطلق عليه اصطلاحاً مفارقة السخرية، لانحياز صانع هذا النوع من المفارقة إلى أسلوب التهكّم والإضحاك بغية تحقيق مآربه النقديّة والاصلاحيّة، ولا بدّ للمفارقة لتكون مفارقة سخرية من توفّر مكوّنين أساسيّين؛ «مكوّن انفعالي يتجلّى في الاستخفاف المشتمل على الضحك أو الرغبة فيه، وعلى الاستهجان أو مجرّد الإحساس بالمفارقة، (و) مكوّن لساني بنائي: يتجسّد من خلال المفارقة الدلاليّة وما يترتّب عليها من غموض والتباس»[١٠].

وتتحـــدّد معالم مفارقة السخرية إضافة إلى ما سبق ذكره عبر نهجها القائم على مخالفة المألوف، وخلق الصدمة من خلال كسر أفق المتلقّي الذي يقع ضحيّة هذا النوع من المفارقة، فهي تُبنى على «موقف يناقض ما يُنتظر فعله تماماً؛ إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها»(١١).

وتتصل السخرية بالأدب اتصالاً وثيقاً حتى نُظر إليها على أنها فن أدبي بحاجة إلى مهارة وذكاء(١٢) وقدرات إضافية في الموهبة، لأنها من أصعب الفنون الأدبية، فهي تحتاج إلى بديهة حاضــرة، وخصـــب في الخيال، وشجاعة استثنائية، قد تصل بالشاعـــر إلى أن يجرب أحياناً سخريتـــه على نفسه، وليس أدلّ على ذلك من سخريـــة الحطيئة من نفسه، وكذلك الجاحظ فيمـــا روى مـــن أخباره وطرائفه، كما قد تودي به إلى التهلكة كمـــا فعلت بالمتنبّي الذي دفع حياتـــه لقاء سخريته بأمّ فاتك الأسديّ (ضبّة) في قصيدته الشهيرة، ولا تقف المرويّات عند هذا الحدّ، إذ يمكن لنا أن نستذكر قصّة قتل ابن المقفّع الشنيعة، والتشفّي به من خلال قتل سفيان بن معاوية بن يزيد له، عندما أوعز إليه الخليفة المنصور بذلك، بسبب تهكّمه الدائم منه (أي من سفيان)، ذلك التهكّم الذي كان يشي باحتقاره واستصغاره له، والاستهزاء به.

وما يهمّنا في هذا المقام تناول السخرية في شعر أبي تمّام، وهو الشاعر الجادّ الذي كانت له صولاته وجولاته في تجديد الشعر العربيّ، ومجمل شعره لا يشي بطابع السخرية، بما أتى بـــه من جودة في الصوغ، ومتانة في التركيب، واستقصاء للغريب من المعاني والصور، ووشي شعره بالجدليّة والغموض...إلخ.

وإذا كان المـــراد تنـــاول السخرية فـــي شعره، فهي تلك السخرية النابعـــة من المفارقات التي رصدها أبو تمّام في مجتمعه عبر ممدوحيه ومعاصريه، حتّى لو أتى بذلك على نفسه، كي لا يخرج منهزماً أمام خصومه ومخادعيه.

تحضر المفارقة السخرية في شعر أبي تمّام بصورة لافتة ولا سيّما في الهجاء، متفوّقة في ذلك على أنواع المفارقة الأخرى، ومن هذا النوع مثلاً قول أبي تمّام في هجاء المطّلب الخزاعي:

أَوَّلُ عَـــدلٍ مِـنــكَ فيـمـا أرى
أَنَّـــكَ لا تَـقـبَـلُ قَـــولَ الـكَـذِب

مَـدَحـتُـكُم كِـذبـاً فَجـازَيـتَـنـي بُخـلاً
لَـقَـد أَنـصَـفـتَ يــا مُـطَّـلِـب(١٣)

يدخـل النص في علاقة جدليّـة بين المصرّح به والمسكوت عنه فـي بنيتيه السطحيّة والعميقـة، والناتج القيمي فـي اتجاهيه المتعارضيـن، فالممدوح عـادل، لا يقبل الكذب، منصـف... وهذه الصفات في ذاتها صفات إيجابيّـة، تنبئ عن عظمة هذا الممدوح، ولكنّها في المقابل جاءت في معرض البخل، واستدعاؤها في هذا المقام تعريض بصاحبها، وهنا تتجـاذب المتلقّي نزعتان تدخلانه في صراع غير محسوم النتائج؛ هل ينتصر لعدل الممدوح (المهجـوّ) وصدقه وإنصافه في عدم إكرام الكاذب (المادح)، ومن ثمّ يحقّق انتصاراً للبخل؟ أم ينتصر للكرم، فيرى أنّ هذه الصفات لا قيمة لها في العرف والعقل إذا لم تتوّج به (الكرم)؛ إذ إنّهـا جزء من التكوين القيمي للإنسان العربـي؟ وهنا ينبثق سؤال آخر، هل الممدوح حقّاً يتحلّـى بهذه الصفات النبيلـة، أم أنّها طارئة عليه تُقنِّعَ بها تهرّباً من البذل للشاعر؟! وهو ما يمكن التعبير عنه بالتساؤل الآتي:

هل الممدوح (المهجوّ): عادل ⇦ لا يقبل الكذب ⇦ منصف، ولهذا فهو يمنع العطاء عمّـن لا يستحقّه (الشاعر)، وبناء عليه فإنّ مـا ألصقه الشاعر به من صفة البخل، ما هو إلا تهمـة باطلة؟! أمّ أنّ الممدوح (المهجـوّ): بخيل ولذلك تذرّع بأنّه منع العطاء عن الشاعر لأنّه كاذب؟! وهنـا تكمن البؤرة الدلاليّة للنص، وتشتغل البنية العميقة على بثّ إشاراتها التي يلمح إليها الشاعر ولا يصرّح بها، فأبو تمّام يمدح المطّلب الخزاعي، ولكنّ الأخير يمنع عنه العطاء بداعـي أنّ الأوّل كذب في مدحـه، أي إنّه كذب في إسباغ الصفات الحميدة عليه من شجاعة وكرم وحسب ونسب...إلخ، ومن ثمّ فهذا اعتراف للممدوح بأنّه ليس أهلاً لهذه الصفات، ومن هنـا كان عادلاً ولكنّ هذا العدل لم يكن من صفاتـه لولا أنّ هناك مغرماً سيقع عليه، ومن ثمّ فالممدوح لا يحمل أيّ صفة إيجابيّة ولا حتّى ما صرّح به النص من صفات العدل والإنصاف، وهنـا تبرز مفارقة أخرى، فأبـو تمّام يصرّح أنّه مدح هذا الرجل بما ليس فيه، وما ليس أهلاً له، ويعترف بذلك صراحة لا مواربة فيها (مدحتكم كذباً)، وهو يقرّ بذنبه فيعترف لمن مدحه بالإنصـاف، لما ناله منه من سوء العاقبـة (فجازيتني بخلاً)، إذن أبو تمّام يصرّح بأنّه يكذب، انتصاراً للقيمة الماديّة (العطاء) التي حُرمها بعد أن منّى نفسه بها، على القيم النبيلة (الصدق الـذي يجب عليه أن يتحلّى به في مدحـه)، فيستبدل الهجاء بالمديح ، ومن هنا فإنّ في هذه المعادلة هجاء من أبي تمّام لنفسه لأنّه غير صادق فيما يقول، وهو يُشرى بالمال والعطاء.

ويطرح النصّ بعـداً آخر يرخي بظلاله النفسيّة على المتلقّي، إذ تتصارع القيم في نفس الشاعر، وتتنازعه رغبتان: الرغبة في الثأر من الممدوح، عبر هدم كلّ ما قاله فيه من مديح

جملة وتفصيلاً، وهو أمر لا يسلم الشاعر من عواقبه؛ إذ إنّ في ذلك هدماً لمصداقيّته، هدماً ينسحب على كلّ ما بناه من مديح عبر ردح من الزمن، أو الصمت واجتراع مرارة الهزيمة التي مُني بها الشاعر بعد أن عاد بخفّي حُنين وكان يرجّي عطاءً، ولكنّ أبا تمّام ينتصر للرغبة الأولى، ولا يكتمها في نفسه، فيهجو المطّلب الخزاعي على ما اقترفت يداه، هجاءً يستحضر فيه من مهاراته العقليّة واللغويّة ما يستوقف المتلقّي والناقد كثيراً عنده.

إذن النصّ إشكالي مفتوح على كثيرٍ من الفرضيّات، ويحتمل كثيراً من القراءات التي أفرزتها المفارقة التصويريّة الساخرة، الصادمة المدهشة في آن معاً، فالممدوح أصبح مهجوّاً، ولم يأتِ هجاؤه بصورة فجّة وإنّما جاء بصورة تنبئ عن ذكاء وحنكة.

والمتتبع لشعر أبي تمّام يتّضح له أنّه لا يتورّع عن اتّهام نفسه بالكذب في مواقف غير قليلة مماثلة، يخيب فيها رجاؤه بالعطاء، ومن المفارقة الساخرة أنّه يلجّ في تعميق صفة الكذب في نفسه حتّى يرى أنّه أجدر بها من مسيلمة الكذّاب، كلّما لجّ ممدوحه بحبس العطاء، كما هي الحال في هجائه موسى بن إبراهيم الرافقي:

مازالَ وَسواسي لِعَقلي خادِعاً
حَتّى رَجا مَطَراً وَلَيسَ سَحابُ

ما كُنتُ أدري لا دَرَيتُ بِأَنَّهُ
يَجري بِأَفنِيَةِ البُيوتِ سَرابُ

عَجَباً لِقَومٍ يَسمَعونَ مَدائحي
لَكَ لَم يَقولوا قُم فَأَنتَ مُصابُ

نَبَذوا بِكَذّابٍ مُسَيلَمَةً فَقَد
وَهِموا وَجاروا بَل أَنا الكَذّابُ

عَجَباً لِقَومٍ يَسمَعونَ مَدائحي
لَكَ لَم يَقولوا قُم فَأَنتَ مُصابُ

هَتَّكتُ ديني فَاستَتَرتُ بِتَوبَةٍ
فَأَنا المُقِرُّ بِذَنبِهِ التَوّابُ(١٤)

وإذا كان هذا الأمر يشكّل مفارقة ساخرة، إلا أنّه وُجد له من يسوّغه في نقدنا القديم تحت مسمّى التناقض يقول قدامة: «إنّ مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثمّ يذمّه بعد ذلك ذمّاً حسناً أيضاً غير منكر عليه، ولا معيب من

فعلــه إذا أحســن المدح والذم، بل ذلــك عندي يدلّ على قوّة الشاعر فــي صناعته واقتداره عليها»(١٥).

ويظهــر الشاعر مثل هذه المفارقات أيضاً في إضفــاء شيء من السخرية على مشاهده، ولاسيّمــا عندما يهجو خصمه، فيأتــي من المعاني ما يثير الدهشة والاستغراب في المتلقّي، ويكسر أفق التوقّع لديه، يقول أبو تمّام:

أَفِــيَّ تَـنـظِـمُ قَــولَ الــزورِ وَالـفَـنَـدِ
وَأَنــتَ أَنــزَرُ مِـن لا شَـيءَ فـي الـعَـدَدِ

أَشرَجتَ قَلبَكَ مِن بُغضي عَلى حُرَقٍ
أَضَـرُّ مِـن حُـرُقـاتِ الـهَـجرِ فـي الجَسَدِ

أَنحَفتَ جِسمَكَ حَتّى لَو هَمَمتُ بِأَن
أَلهو بِصَفعِكَ يَوماً لَم تَجِدكَ يَدي

لا تَنتَسِب قَد حَوَيتَ الفَخرَ مُجتَمِعاً
وَالـذِكـرَ إِذ صِرتَ مَنسوباً إِلى حَسَدي

أَطَلتَ رَوعَـكَ حَتّى صِرتَ لي غَرَضاً
قَد يُقدِمُ العَيرُ مِن ذُعرٍ عَلى الأَسَدِ(١٦)

يطــلّ علينــا الشاعر هنا من خلال مفارقة ساخرة، تكشف بصــورة عميقة عن الفاعليّة النفسيّــة، المؤطّرة برؤى دلاليّة رامزة، تلمح وتشيــر وتعمّق الرؤيّة بما تثيره من صور شعريّة ممتعــة تثير الذائقة الجماليّة، وتثري الخيال عبر ما تزخر به من مبالغات قوامها السخرية؛ فــأوّل ما يطالعنا به أبــو تمّام هو رصد المفارقــة القائمة على عدم الاتــزان بين الفاعليّة والمفعوليّــة، ما بين المهجــوّ في هذا النص (الهاجي في النص الغائب)، وما يصدر عنه من قول، ففي حين يعلو قول المهجوّ ويأخذ بعداً بارزاً، لا لأنّه ذو قيمة وإنّما لأنّه قيل بأبي تمّام، يأخــذ المهجوّ بعداً مضمراً يكاد يتلاشى (أنزر من لا شيء في العدد)، حتّى يصل إلى درجة الخفاء في البيت الثالث؛ وهنا تؤدّي العيوب الجسديّة التي يعمل الشاعر على إبرازها بغرض إبــراز الصفات المعنويّة بعداً مهمّاً في تعميق المفارقــة، وإذكاء روح السخرية في الخطاب الشعري، فالمهجوّ ليس ندّاً لأبي تمّام فإذا به إذا ما أراد صفعه، كان ذلك ناتجاً عن اللهو لا الغضب، وهو أمر فيه سلب لفاعليّة الطرف الآخر (المهجوّ) وتسفيه لها إلى درجة العدميّة، ممّــا يسلبــه كلّ قيمة جسديّة، ومعنويّة أيضاً تكتمل مع اكتسابــه النسب لأنّه نُسب إلى حسد

أبـــي تمّـــام، ولا فضيلة له في نسب، فهو أصغر من أن يذكر خارج ذلك، ويأتي تتويج المفارقة فـــي البيت الأخير، باكتساء الدلالة بعدها النفسي؛ فهجاء أبي تمّام لم يكن إلا نتيجة الخوف منه، ومـــا المشاعر والأحاسيس المختزنة في أعماق (المهجوّ)، إلا ناتج الفعالية المضطربة المهـــزوزة التي تجلّت بفعل مضطرب يكشف عن عقليّة مضطربة مغيّبة عن إدراك ما يصدر عنها من أفعال.

ولا ينـــي الشاعر يكرّس هذا النوع مـــن المفارقات في شعره، وإن اختلفت الكيّفيات التي قيلت بها، أو تراوحت في اتكائها على المبالغة ما بين ارتفاع وانخفاض، فمن قبيل هذا قول أبي تمّام:

نُبِّئْتُ عُتبَةَ يَعوي كَي أُشاتِمَهُ
اللَّهُ أَكبَرُ أَنّى اِستَأسَدَ النَّقَدُ(١٧)

ما كُنتُ أَحسِبُ أَنَّ الدَهرَ يُمهِلُني
حَتّى أَرى أَحَداً يَهجوهُ لا أَحَدُ(١٨)

فالمهجوّ في الأبيات السابقة شبيه بالعير، كما أنّه أصغر من أن يُحسب أو يُرى (أنزر من لاشـــيء)، أمّا هنا فهو شبيه بالكلب (يعوي) وبالنّقَد أيضـــاً لقبحه ودناءته وظنّه في نفسه ما لا يستطيـــع عليه من المقدرة والهمّة، وهنا أدّت صورة الحيوان دوراً مهمّاً في صنع المفارقة الساخـــرة عبر رسم ملامـــح المهجوّ في الصورتين وتوضيح ما يشتملان عليه من صور الغباء والدناءة والطيش؛ «والأمثولة الحيوانية كالتشبيه تستخدم لأغراض كثيرة: التوضيح والترويح والتشويق»(١٩)، كمـــا أنّ المهجوّ فاقد للكينونة (لا أحد)، فكلا المهجوّين متساويان في الرتبة (سلب الإنسانيّة عنهما)، والعدميّة، وهو أمر فيه من المفارقة ما فيه؛ إذ إنّ هذا القول يطرح مسألة اجتراء من لا قيمة له على الشاعر، وهو أمر يزري بقيمة أبي تمّام؛ ويحطّ من منزلته فـــي المعنى الظاهر، ولكنّ نظرة فاحصة في مثل هذه الأبيات والمواقف تبيّن للمتلقّي أنّ أبا تمّـــام يأخذ بـــه (المتلقّي) إلى انزياح دلاليّ يقوده إلى إلقاء اللوم على الدهر والزمن، فالعيب فـــي الدهر لا بأبي تمّام، كما تُظهر الفاعليّة الدلاليّة في النص الشعري؛ فأبو تمّام لا يقصد إلى تعظيم نفسه بقدر ما يقصد إلى تحجيم قدر خصمه الذي لا يعترف به خصماً – وإن كان هناك اعتراف ضمنّي بذلك، وليس أدلّ على هذا من كتابة هذه الأبيات الشعريّة – وممّا تجدر الإشـــارة إليه في هذا المقام استخدام أبي تمّـــام لصيغة المبني للمجهول (نبّئت)، للحطّ من قيمة الخصم، كما أنّه ولتعزيز الدلالة عينها قام باستخدام التنكير (أرى أحداً) في إشارة إلى

نفســـه، في مقام مـــن المفترض أن يحضر فيه الفخر والاستعلاء، ممّا حطّ من قيمة المهجوّ إلى درجة كبيرة.

ممّــا يسبق يتبيّن أنّ متتبّع هذا النوع من المفارقة في شعر أبي تمّام يخرج بزاد وافر منه إلــى درجة يفوق فيها أنواع المفارقة الأخرى في درجة الحضور، إضافة إلى ما يمكن تلمّسه فيهــا من لجوء الشاعر إلى التلاعب الذكي بالــدّوال اللغويّة عبر ربطها بعلائق تنأى بها عن تسليم قيادها للمتلقّي بيســر، فتبتعث الدهشة في نفسه وهي تستوقفه للغوص في الدلالات والمرامي العميقة للنسق اللغوي، الغني بالإشارات والتلميحات.

أهمّ النتائج التي وصل إليها البحث:

– أغنــى أبو تمّام شعره بالمفارقة بصــور متنوّعة من مفارقة ساخرة، فأدخلها في نسيج شعره في مشهد يحتفي بالتضاد والمقابلة، ويعكس غناه الفكريّ وطبيعة تفكيره الجدلي.

– كانت مفارقة السخرية الوسيلة التي استطاع من خلالها أبو تمّام أن يكشف عن أبسط المواقف في سبيــل تسجيل اللحظة الجمالية المترفة بالإيحــاء، فضلاً عن إكسابها القدرة علــى إثارة دهشة المتلقّي عبر كسر أفق التوقّــع لديه، وإثارة انتباهه نحو جوانب يقصد إلى تسليط الضوء عليها.

– إنّ حســن توظيــف أبي تمّام لمفارقــة السخرية دليل على عنايــة الشاعر بقصيدته، ومحاولته الدائبــة أن يجعل منها نصّاً مفتوحاً قابلاً للتأويل، مكتنزاً بالدهشة، وهو أمر خلّد شعره وجعله مُثاراً للاختلاف والأخذ والردّ.

الهوامش

(١)-ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط٩، مادّة فرق.

(٢)- ميويك، دي. سي: المفارقة . المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، مج٤، ص١٩.

(٣)- المرجع نفسه، ص٢١.

(٤)- العزّام، هاشم: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربيّة وآدابها، شوّال ١٤٢٤هـ ، ج١٦، ع٢٨، ص١٠١٩.

(٥)- مجـدي وهبة، كامـل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغـة والأدب، ص١١٢، مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب،١٩٧٤، ص٢٤.

(٦)- قاسـم، سيـزا: المفارقة في القصص العربي المعاصر، مجلة فصـول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٢، العدد٢، ١٩٨٢م، ص١٤٣.

(٧)- عكاري، سوزان: السخرية في مسرح أنطون غندور، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤م، ص٢٤.

(٨)- عبـد الحميـد، شاكر: الفكاهة والضحك، عالـم المعرفة، المجلس الوطني للثقافـة والفنون والآداب، الكويت، العدد٢٨٩، ٢٠٠٣م، ص٤٤.

(٩)- قاسم، سيزا: المفارقة في القصص العربي المعاصر، ص١٤٣.

(١٠)- العمـري، محمّد: البلاغة الجديـدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الـدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م، ص٨٧.

(١١)- الرواشدة، سامح: فضاءات الشعريّة، ص١٨.

(١٢)- شرف، عبد العزيز: الأدب الفكاهي، مكتبة لندن، ١٩٩٢م، ص ٢٢.

(١٣)- الخطيـب التبريزي: شرح ديوان أبي تمّام، قدّم له ووضع حواشيه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م، ج٢، ص٣٢٢.

(١٤)- الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمّام، ج٢، ص٢١٨.

(١٥)- مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٩م، ج١، ص٣٩٣.

(١٦)- الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمّام، ج٢، ص٤٣٤.

(١٧)- النَّقَد بالتحريك: جنس من الغنم قِصَار الأرجل، قِبَاح الوجوه، تكون بالبحرين.

(١٨)- الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمّام، ج٢، ص٣٣٠.

(١٩)- غـزول، فريال جبوري: قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٤، مج١٣، العدد٣، ص١٤٤.

عندما يكون التقدُّم... بالقيم!

عبد الوهاب محمود المصري

يُحكى أن حكيماً قديماً شغل نفسه بالتفكير في تكوّن الأمم ومصائرها. وقد حدث يوماً، أن جاءه طَلَبَتَه، فأحاطوا به في حلقة ذات جلال وهيبة، وتقدّم أحدهم بكل هدوء واحترام، فسأل الحكيم: سيدي. إننا ما جئناك إلا بعد أن أخذ الإعياء منا مأخذاً شديداً. كنا نتناقش أنا ورفاقي، واشتدّ بنا الجدال حول شروط تكوّن الدولة ومقوماتها التي تجعلها ذات مكانة في التاريخ. وقد اختلفت آراؤنا، وتباينت نظراتنا، فرغبنا في أن نلجأ إليك وأنت الحكيم الذي قضى عمره في التفكير في هذه المشكلة الأخلاقية السياسية، راجين أن تتكرم علينا بغيض من فيض حكمتك.

قال الحكيم: يا طلاب الحكمة. إن الحديث في هذا الأمر يطول، ولكنني أختصره اختصاراً لأنّي أراكم تعبين من الجدال والمناقشة.. تخبرنا حكمة التاريخ أن الأركان الرئيسية لدولة لا تتجاوز ثلاثة أركان: القيم، والقوت، والجيش.

فسأله طالب آخر: سيدي. إذا اقتضى الأمر أن نضحّي بواحد من هذه الأركان الثلاثة، فبأيّها نضحي؟ فأجاب الحكيم: نضحّي بالجيش، ونبقي على القوت والقيم.

وهنا وجه طالب ثالث سؤالاً إلى الحكيم: سيدي. إذا اقتضت الضرورة أن نضحّي بأحد هذين الركنين الباقيين، فبأيهما نضحي.. بالقيم أم بالقوت؟ فقال الحكيم: يا بني. إننا، بالضرورة، نضحي بالقوت، ونبقي على القيم.

إلا أن طالباً رابعاً أخذه العجب، فسأل الحكيم سؤالاً كان آخر الأسئلة: لماذا نضحي بالقوت... أليس هذا انتحاراً للأمة؟ فقال الحكيم: لا تأسف يا بني إذا ذهب القوت وبقيت القيم، فبالقيم يعيش أفراد الأمة. وبين الأمة وأفرادها ندبر القوت ونوفره، ونعيد بناء الجيش ونداف به. أما إذا ضاعت القيم، فقد ضاع القوت، وضاع الجيش، ولا سبيل إليهما بعد ذلك كله إلا بإعادة القيم[١].

ويلاحظ المفكر والخبير التربوي الدكتور عبد الله عبد الدايم، أن «شرارة التقدّم والحضارة هي، دوماً، وليدة اللقاء بين قطبين، الأول هو قطب الإيمان برسالة والعزم على بناء تجربة إنسانية جديدة، والثاني هو قطب المهاد العقلي والعلمي والتكنولوجي الذي يقدم لذلك الإيمان أسلحته، ويرسم له سبل الوصول إلى الأهداف»[٢]. وكذلك، يقرر العالم والمفكر المرموق، الدكتور جلال أمين، أن «نهضة عامة كالتي تستهدفها البلاد الفقيرة، لا يمكن أن يتصور حدوثها نتيجة لتغيرات ميكانيكية صغيرة منعزلة كتلك التي يمكن أن تحدثها سياسات اقتصادية، بل تحتاج إلى قوة دافعة قادرة على أن تمتد إلى كل جوانب الحياة الاجتماعية. هذه القوة لا بد أن يكون مصدرها غير عادي، بل الأرجح أن يكون «محركها الأول» لا يمت للاقتصاد بصلة. إن المهم أن يشتعل حماس الناس لقضية يعتقدون بعدالتها أو سموّها أو إلحاحها أو كل هذا معاً، فتهون التضحية، ولا يفكر الفرد في نفسه بل فيمن حوله، وتتعلق الأبصار كلها بالمستقبل، وتعود للناس ثقتهم بقدرتهم على النهوض من جديد»[٣].

ومن الواضح أن «الرسالة» التي يتحدث عنها الدكتور عبد الدايم، و«القضية» التي يتحدث عنها الدكتور أمين، ليستا في الواقع إلا مجموعة من القيم الرفيعة، مثل: طرد المحتل، وإقامة العدل، وحفظ الكرامة.

ويرى الخبير الدولي في الإدارة، الدكتور ستيفن كوفي وهو صاحب كتاب «العادات السبع» الذي ظل في معظم تسعينيات القرن العشرين مدرجاً في قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في العالم، أن «المزيّة التنافسية لأيّ أمة لا تكمن في إمكاناتها المادية، بل في قيمها وأخلاقها»[٤].

بل إن أحد العلماء الأنّاسين (الأنثروبولوجيين) يعرِّف التنمية بأنها: «زيادة قدرة المجتمع على تحقيق القيم التي يؤمن بها هذا المجتمع»[٥].

وقد عني الفلاسفة، منذ بداية القرن العشرين، بدراسة القيم من خلال بحثهم في الأحكام المعيارية إذ ظهرت (آنئذ) التفرقة بين مجموعتي العلوم الوضعية Positives والعلوم

المعياريـــة Normatives... فأحكام العلوم الوضعية أحكام تصــف الواقع، أما أحكام العلوم المعيارية فهي تبحث فيما ينبغي أن يكون عليه سلوك الإنسان، كي تتحقق القيم التي تفرضها هــذه العلوم. فالمنطق ونظرية المعرفة غايتهما الحق. والأخلاق غايتها الخير، وعلم الجمال يبحث في الشروط الكفيلة بتحقيق الجمال. وهكذا، كانت هذه العلوم المعيارية تفترض وجود القيمــة المناسبــة لكل منها، ولكنها لا تبحث في ماهية القيمــة، بل في ظروف تحققها. أما الاهتمــام بالقيمة في حــد ذاتها وفي معنى وجودها، فإنما هو موضوع معاصر يلقى اهتماماً كبيراً، ومن وجهات نظر مختلفة[٦].

مفهوم القيم

يــرى المفكر الدكتور زكي نجيب محمود أن القيم «تقوم في الإنسان بالدور الذي يقوم به الربان في السفينة. يجريها ويرسيها عن قصد مرسوم، إلى هدف معلوم»[٧].

ويرى العالم الاجتماعي الدكتور محمد إبراهيم كاظم، أن القيمة هي «مقياس أو معيار أو مستوى يُستهدف في سلوك شخصي ويسلم الشخص بأنه مرغوب فيه أو مرغوب عنه»[٨]، وأن الإطار القيمي هو «إطار على هيئة هرم أو سلم تتدرج مكوناته تبعاً لأهميتها»[٩].

ويقــول الدكتور فاخر عاقــل في «معجم علم النفس»: إن القيم هــي «الأمور التي يعدّها الفــرد جيدة أو ذات أهميــة. وهي مظاهر الحياة التي ينسب إليها الإنسان وزناً معنوياً، وهي بهذا المعنى دلالة على الشخصية»[١٠].

ويقــول الدكتور أحمد زكي بدوي في «معجــم مصطلحات العلوم الاجتماعية»: إن القيمة هــي «كل ما يعدّ جديراً باهتمام الفرد وعنايته ونشدانــه، لاعتبارات اجتماعية أو اقتصادية أو سيكولوجيــة... إلــخ. والقيم أحكام مكتسبة مــن الظروف الاجتماعيــة، يتشربها الفرد، ويحكم بها، وتحدد مجالات تفكيره، وتحدد سلوكه، وتؤثر في تعلمه. وتختلف القيم باختلاف المجتمعات، بل الجماعات الصغيرة»[١١].

كذلك، فقد تم عُرِّفت القيم على لسان كثير من العلماء الآخرين، ولاسيّما علماء التربية.. إذ عرّفهــا بعضهم بأنها «قوانين من أجل الحياة»، في حيــن عرّفها فريق ثانٍ بأنها «مفاهيم للأشياء المرغوبــة وغير المرغوبة»، ورأى فريق ثالث أن «القيم هي معايير ومبادئ تستخدم للحكم على الأشياء»، في حين رأى فريق رابع أن القيم عبارة عن «أفكار تدور حول ما عملناه في الماضي، وما نعمله الآن، وما نحاول عمله في المستقبل»[١٢].

وهكذا، يمكن القول: إن القيم هي المعايير (أو الضوابط) التي تجسد ضمير (أو وجدان) المجتمع (أو الأمة)، وتوجه سلوك أفراده وجماعاته ونظمه، وتعبر عن ثقافته وخصوصيته وهويته. والقيم، باختصار شديد، هي «موجهات للسلوك»(١٣).

تصنيف القيم

للقيم عدة تصنيفات... إذ يصنف بعضهم القيم تحت نوعين: أولهما «القيم الغائية»، وهي مثل: السعادة، والمتعة، وتقدير الذات، والحرية والمساواة. وثانيهما «القيم الوسيلية» وهي مثل: التسامح، والأمانة، والطاعة، والطموح وضبط النفس(١٤).

وهناك التصنيف الصاعد، وهو يميز ثلاثة أنظمة من القيم: أعلاها نظام القيم الروحية، وأوسطها نظام القيم الفكرية، وأدناها نظام القيم الحيوية. وهناك، أيضاً، تصنيفات ماكس شلر، لافيل، لوسين، وغيرهم.

ويمكن تصنيف القيم، أيضاً، في نوعين: القيم الإيجابية، والقيم السلبية. فمن القيم الإيجابية (مثلاً): احترام العلم والعلماء، والتكافل الاجتماعي، والعدالة. أما عن القيم السلبية، فيقرر (مثلاً) عالم الاجتماع الأكاديمي الدكتور محمد علي البدري، أن «التغيرات السريعة والمتلاحقة التي يمر بها عالم اليوم قد أحدثت شرخاً في القيم الاجتماعية والأخلاقية في مجتمعاتنا العربية. تلك القيم الراسخة عبر أزمنة تاريخية بعيدة. وأصبحنا نواجه اليوم بمنظومة من القيم الغربية التي لا تتفق مع عاداتنا وتقاليدنا وأخلاقنا الثقافية المستمدة من تعاليم الأديان السماوية. ولعل أبرز هذه القيم السلبية:

١- تفشي روح اللامبالاة بالمصلحة العامة.

٢- انتشار سبل الفساد بأشكاله المختلفة: الاجتماعي والأخلاقي والاقتصادي والسياسي.

٣- المحاباة والمحسوبية والرشوة.

٤- الاتكالية وعدم المشاركة بفعالية في قضايا المجتمع المختلفة.

٥- التحرر من المعايير الدينية والأخلاقية ومحاكاة المجتمعات الغربية.

٦- حمى الاستهلاك المترف.

٧- المغالاة في مظاهر السلوك المختلفة ولا سيّما السلوك الديني.

٨- تفشي روح الفرقة والطائفية، والتشرذم حول جماعات المصالح الخاصة.

٩- إعلاء القيم المادية وقيم الكسب السريع في مقابل القيم الروحية.

١٠- ظهور القيم السلبية والانعزالية والاغتراب Alienation عن المجتمع(١٥).

القيم والتقدم

التقدم عملية مستمرة جوهرها تسخير المزيد من الظواهر الطبيعية، وتقنين المزيد من الظواهر الاجتماعية (كتنظيم الوقوف في طابور كمجموعة من الناس تشتري سلعة ما أو خدمة ما). والتقدم يكون إمّا تقدماً نافعاً، (ومن ثمَّ حقيقياً)، أو تقدماً ضاراً (ومن ثمَّ زائفاً)... فالتقدم النافع أو الحقيقي هو التقدم الذي يتم بأقل كلفة اقتصادية واجتماعية وسياسية وأخلاقية وبيئية ممكنة، ويهدف إلى التنظيم العادل لإشباع الحاجات البشرية (المادية والمعنوية) الضرورية والحقيقية (لا الحاجات التي تخلقها الإعلانات!!!). وكل تجاوز في الكلفة (كأن يلحق الضرر بالاقتصاد القومي، أو بالحاجات الحقيقية، أو بالأكثرية الفقيرة، أو بالقيم الاجتماعية، أو بالشعوب الأخرى، أو بالأجيال القادمة) يجعل التقدّم المتحقق تقدّماً ضاراً أو زائفاً. والتقدم، باختصار شديد، هو أفضل إشباع، بأعلى كفاءة، في مناخ عادل.

وسنتحدث، هنا، عن التقدم والقيم في الغرب، ثم عن التقدم والقيم العربية الإسلامية.

١- التقدم والقيم في الغرب:

تقول «فرضية ميرتون» التي جاء بها عالم الاجتماع الأمريكي المعروف روبرت ميرتون، وسادت الغرب منذ عام (١٩٣٨م): «إن المذهب البروتستانتي، ولاسيّما النزعتين البيوريتانية والكالفنية، كان وراء التقدم الهائل الذي حققه العلم الطبيعي في إنكلترا وبقية بلدان أوروبا التي اتبعت هذا المذهب بعد حركة الإصلاح الديني، إن السر في ذلك، هو أن البروتستانتية سهّلت للمؤمنين بها التخلص من القيود العقلية التي فرضتها الكنيسة الكاثوليكية في العصور الوسطى، ودفعتهم إلى الإيمان بحرية إرادة الإنسان في تعامله مع الطبيعة، وإلى الاعتماد على الخبرة الشخصية والتجربة. وإن مفهوم المبشر البروتستانتي السويسري كالفن عن الله بوصفه مانحاً الإرادة الحرة للبشر، شجع العلماء على البحث عن إرادة الله نفسه في الطبيعة، مما جعل العمل العلمي (أو البحث التطبيقي) نوعاً من تلبية دعوة الله للإنسان لكي يظهر طاعته له بتنفيذ مشيئته، بأن يسيطر على الطبيعة بمعرفة قوانينها، مما شجع الإنسان، وليس لمجرد المجد الشخصي (...) وكان العالم

الألمانـــي ماكس فيبر قد أكد في كتابه (البروتستانتية والأخلاق الرأسمالية)، أن المذهب البروتستانتــي هو الذي أرسى دعائم التقدم الاقتصادي في هولندا وغرب ألمانيا وإنكلترا والسويــد، بتشجيعــه للعلم وللتطبيق العلمي في الصناعــة والتنظيم الاجتماعي والسلوك الفردي»[١٦].

٢- التقدّم والقيم العربية الإسلامية:

كانت «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، الصادرة عام (١٩٨٥م) معتمدة من وزراء الشؤون الثقافيــة العرب، قد قامت على أن «القيم العربيــة الإسلامية مجموعة متكاملة من المبادئ التي تشكل في جملتها مذهباً خاصاً في الحياة هو الذي منح الهوية الثقافية العربية ملامحها المميزة»[١٧].

ونحــن نرى أن القيــم العربية الإسلاميــة تتضمن كل القيم اللازمة للتقــدم، والتي قرر عالــم الاجتماع الدكتــور كمال المنوفي أنها أربعــة أنواع: قيم الانتماء، وقيــم الإنتاج، وقيم الديمقراطية، وقيم التجديد[١٨]:

• فالقيــم الاجتماعية العربية الإسلامية كـ (احترام الأســرة، والتكافل الاجتماعي، وإيثار المروءة) تمثل «قيم الانتماء» المطلوبة.

• والقيم الاقتصادية العربية الإسلامية كـ (تقديس العمل والإنتاج، ومنع الاكتناز والاحتكار، والثــروات العامة كالمناجم والغابات ملك الأمة والدولة تديرها لمصلحة الجميع) تمثل «قيم الإنتاج» المطلوبة.

• والقيــم السياسيــة العربيــة الإسلامية كــ (العدل، والمســاواة، والسماحــة الفكرية والاجتماعية) تمثل «قيم الديمقراطية» المطلوبة.

• والقيم الفكرية والثقافية العربية الإسلامية (كرفض الأمية، والدعوة إلى الإبداع والتفكير، والبحث عن المعرفة والحكمة من أي وعاء خرجت) تمثل «قيم التجديد» المطلوبة[١٩].

ويرى المفكر والخبير التربوي الدكتور عبد الله عبد الدايم أن «القيم العربية الإسلامية قد أصيبت ببعض الركود أو الجمود في النفوس، ففقدت بريقها وإشعاعها، وتراكمت فوقها قيم دنيا كـ (قيم المنفعة، والفردية، والنفاق، ونشدان الخير الخاص، ونبذ الخير العام، والفوضى والهوى...) كما يقرر الدكتور فهمي جدعان[٢٠]، كادت تطفئ القيم العربية الإسلامية وتقضي عليهــا بوطأتهــا وثقلها. ففي عصور التخلّف، يحدث (حسب الدكتــور عبد الدايم) أن ينسى

الناس المعنى والجوهر والدفقة الانفعالية الحية، ويستمسكون بالمظهر والشكل والطقوس، بل بالتقاليد وإن تكن دخيلة، وبالخرافات وإن تكن مرذولة. بل لعلهم يمعنون في مثل عصور التخلف هذه بتضخيم الشكل والصورة والظاهر، حماية لهم من هجران الجوهر والأصل، مؤكدين قول أحد المتصوفة: مَنْ رأيته يُعنَى بظاهره، فاعلم أن باطنه خراب. وهكذا، تاهت قيم التراث الحية الكبرى وسط هذا الرياء الذي قد لا يشعر به بعض أصحابه، والذي يكون من باب خداع النفس للنفس كما يقول علماء النفس اليوم»[٢١].

ولعل من المسلَّم به على نطاق واسع، أن القيم لا تؤدّي دورها الإيجابي في تحقيق التقدم ما لم «تُنَظَّف»من الأدران العالقة بها، ووضعها موضع «التطبيق الفعلي». ويرى المفكر الدكتور عون الشريف أن «حركة الاحتجاج البروتستانتية التي انتظمت غرب أوروبا وانتقلت بعد ذلك إلى أمريكا، لم تكن أكثر من دعوة إلى تحقيق القيم المسيحية في حياة الناس، فتنتفي الازدواجية التي كانت قائمة بين قيم التراث وواقع الناس المعاش، وتتوحَّد الإرادة ويحدث التقدم. ويجب ألا يصرفنا العداء للدين الذي تجلّى في كتابات كثيرين من العلماء والفلاسفة (...) أن نتبين الحقيقة المهمة التي تعطي الحضارة الغربية أصالتها وقوتها، وهي أنها استطاعت في قمّة نجاحها أن تعيش قيم تراثها، وأن تطبق في حياتها العادية قدراً كبيراً من الالتزام والانضباط، إذ أصبح ميسوراً على كثيرين من عامة الناس، أن يتحلّوا بصفات الأمانة والصدق والوفاء وأداء الواجب بوحي من الضمير، وليس يهمنا أن تكون هذه الصفات قد تركزت باسم الدين، أو باسم الإنسانية، أو باسم الوطنية والقومية. ولعل بروز هذه الظاهرة الأخلاقية هو الذي دفع الشيخ محمد عبده في أوائل القرن العشرين إلى قولته المشهورة : «إنَّ الإسلام بلا مسلمين في الغرب، وإنَّ المسلمين بلا إسلام في بلادنا »[٢٢].

القيم هي المعايير (أو الضوابط) التي تجسد ضمير المجتمع (أو الأمة). وتوجه سلوك أفراده وجماعاته ونظمه، وتعبّر عن خصوصيته وهويته. وللقيم تصنيفات كثيرة.

إن القيم (في معظمها على الأقل) غائية أكثر منها وسيلية. ونرى أن تحديد (أو اعتماد) القيم أو الأهداف الاجتماعية المرغوبة هو الخطوة الأولى في رحلة الألف ميل لتحسين أوضاع المجتمع اقتصادياً واجتماعياً، وهو القاعدة التي ينطلق منها المجتمع إلى تحديد وتحضير متطلبات تلك الرحلة أو المسيرة (من وسائل وأساليب ومستلزمات وسياسات

وإجراءات) كي تصل المسيرة إلى النقطة المطلوبة على أفضل وجه، ومن ثمّ تحقق الأهداف أو القيم المرغوبة على الوجه المنشود.

ومن الأمور المتّفق عليها بين الخبراء، أن القيم العربية الإسلامية هي التي تجسد الثقافة العربية. ولا بد من العودة إلى تلك القيم للمحافظة على أصالتنا، والدفاع عن ثقافتنا الخاصة تجاه «القصف الثقافي» الذي يمارسه الغرب ضدنا منذ أكثر من مئتي عام، والخروج - في النهاية- من «نفق التخلف».

وهكذا، فلا تقدم دون أصالة... أي لا تقدم دون عودة إلى القيم الإنسانية الأصيلة والأصلية في تراث هذه الأمة، لا إلى ممارسات الماضي نفسها، يقول المفكر الفرنسي المرموق جاك بيرك: «أعتقد أن من المستحيل أن يصل شعب من الشعوب، إلى مستقبل سليم، دون احترام القيم وإحيائها»[٢٣]. ويقول أيضاً: «على العرب أن يفهموا شجاعة عنترة لا أن يحاربوا الطائرة بسيفه»[٢٤] ولعل جاك بيرك يود أن يقول: «على العرب أن يعودوا إلى القيم لا إلى الممارسات». وتلك -ولا شك- مهمة شاقة ومعقدة، ولا بد في سبيل إنجازها على الوجه المطلوب من تعاون الأسرة ومعاهد التعليم ووسائل الإعلام. بل إنها مهمة لن يكتب لها النجاح إلا إذا لقيت (قبل كل شيء) تعاوناً من كل فرد في المجتمع فالكل مسؤول، والكل عامل مؤثر، ولا عذر لأحد. يقول صاحب «الكوميديا الإلهية» دانتي: «إن قاع جهنم محجوز لأولئك الذين يقفون على الحياد عندما تنتهك القيم»

ونحن نقول: إذا كان صحيحاً أن الفرد لا يستطيع (وحده) أن يصلح الكون، فإنه لصحيح أيضاً، أن الفرد الذي يبدأ بإصلاح نفسه، إنما يصنع ثغرة يَعْبُرُ منها الآخرون، وهذه هي الطريقة المثلى لاختراق أي حائط مسدود يقف في وجه مسيرة الإصلاح والتقدم.

لذلك كله، نرى أن يبدأ كل منا الآن، الآن الآن وليس غداً، بإصلاح نفسه... فيصدق في أقواله وأفعاله، ويتقن العمل المكلف به، ويعطي كل ذي حق حقه، ويعامل الآخرين كما يحب أن يعاملوه، ويتجنب الممارسات المدمرة. كالكذب والنفاق، والكسل والإهمال، والغش والتدليس، والهدر والتبذير، والاكتناز والاحتكار، والتهريب والربح الفاحش... إنْ نفعل، يكن استمرار في التخلف وهلاك أكيد.

الهوامش

(١)- الدكتور عمار الطالبي، القيم أساس تغيير النفوس وتوجيه التاريخ، جريدة «الأهرام»، القاهرة، ١٩٩٧/١/٢٣م.

(٢)- الدكتور عبد الله عبد الدايم، في تعقيبه على إحدى محاضرات «ندوة أزمة التطور الحضاري العربي» التي عقدت في الكويت عام ١٩٧٤م. انظر: مجلة «الآداب». بيروت، أيار ١٩٧٤م، ص ١٤٩.

(٣)- الدكتور جلال أمين، المشرق العربي والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٠م، ص ١٦١.

(٤)- انظر: نسيم الصمادي، الأخلاق والإدارة والتنمية، جريدة «الأهرام»، القاهرة، ١٩٩٧/٨/٣١م.

(٥)- ذكره: الدكتور جلال أمين، التغريب والاغتراب، جريدة «السفير»، بيروت، ٢٠٠٢/١١/٨م.

(٦)- الدكتورة أميرة حلمي مطر، القيم والحضارة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص ٥٨.

(٧)- الدكتور زكي نجيب محمود، فلسفة وفن، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٦٣م، ص ٦٤.

(٨) - الدكتور محمد إبراهيم كاظم، التطور القيمي والتغير الاجتماعي، من أعمال الحلقة الدراسية العربية حول التخطيط للتنمية الريفية، الإسكندرية، أيار ١٩٧٠م.

(٩) - المصدر السابق نفسه.

(١٠)- الدكتور فاخر عاقل، معجم علم النفس، بيروت، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٨٥م، ص ١١٩.

(١١)- الدكتور أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م، ص ٤٣٨.

(١٢)- انظر: الدكتور جودت أحمد سعادة، المواد الاجتماعية وعلاقتها بالعلوم الاجتماعية، «المجلة العربية للعلوم الإنسانية»، الكويت، المجلد ٣، العدد ٩، شتاء ١٩٨٣م، ص ١٦٤.

(١٣)- انظر الرابط: القيم

http://mawdoo3.com/

(١٤)- انظر: الدكتور عبد اللطيف محمد خليفة، ارتقاء القيم، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نيسان ١٩٩٢م، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ١٦٠، ص ٢٧٥ و ٢٧٦.

(١٥)- الدكتور محمد علي البدري، أستاذ الاجتماع في كلية الآداب بجامعة بيروت العربية، إستراتيجية العمل الاجتماعي في الوطن العربي، في: دراسات وأبحاث المؤتمر الثاني للفكر العربي - استشراف المستقبل العربي (٤-٦/١١/٢٠٠٣م)، بيروت، مؤسسة الفكر العربي. وللمزيد عن تصنيف القيم، يرجع إلى: الدكتور عادل العوا، العمدة في فلسفة القيم، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٦م، ص ٤٢٦-٤٤١.

(١٦)- سامي خشبة، مصطلحات فكرية، جريدة «الأهرام»، القاهرة، ١٩٩٢/٦/٢٦م.

(١٧)- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الخطة الشاملة للثقافة العربية، تونس، ١٩٩٠م، ص ٥٤.

(١٨)- انظر: الدكتور كمال المنوفي، الاستقطاب المجتمعي العربي وتأثير أنظمة القيم على اختلافها، جريدة «الحياة»، لندن، ١٩٩٣/٦/٢٥م.

(١٩)- انظر تفاصيل القيم العربية الإسلامية في «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، ص ٥٤ - ٥٩.

(٢٠)- انظر: الدكتور فهمي جدعان، بحث عن المجهول. مجلة «العربي»، الكويت، حزيران ١٩٩٨م، العدد ٤٧٥، ص ١٠٣- ١٠٨.

(٢١)- الدكتــور عبد الله عبد الدايم، في سبيل ثقافة عربية ذاتيــة، بيروت، دار الآداب، الطبعة الأولى، آذار ١٩٨٣م، ص ١٢٥و١٢٦.

(٢٢)- الدكتــور عون الشريف، نحو وجدان جديد، مجلة «العربي»، الكويت، تشرين الثاني ١٩٧٨م، العدد ٢٤٠، ص ١٤- ١٧.

(٢٣)- جــاك بيــرك، في الحوار الذي أجرته معه: مجلة «الكويت»، الكويــت، السنة الثامنة، العدد ٦٣، تشرين الثاني ١٩٨٧م، ص ٤٠- ٤٣.

(٢٤)- جاك بيرك، في مجلة «العربي»، الكويت، (زاوية أقوال)، تموز ١٩٨٦م، العدد ٣٣٢، ص ٢٣.

سيكولوجيا الفكاهة

مصطفى شاهين أبو شاهين

«الضّحكة هي أقصر مسافة بين شخصين»
فيكتور بورج

الفكاهة مظهر من مظاهر طبيعتنا الإنسانيّة، نعكسه في كثيرٍ من تفاصيل حياتنا اليوميّة. وربّما تكاد لا تخلو ساعات يومنا من قول أو فعل فكاهيّ نطلقه بمفردنا أو نتلقّاه من الآخرين. والفكاهة، بخلاف ما يظنّه كثيرون، ليست حاملاً لظواهر الأمور فحسب، بل إنّ لها من الضّروب ما يؤهّلها لحمل قضايا وهموم كثيرة، ولها من الآثار ما يدعو للتّوقّف والتّأمّل، الأمر الذي يشهد عليه التّاريخ منذ كوميديا ما قبل الميلاد، مروراً بشكسبير والجاحظ وإلى يومنا هذا؛ وها هو أبو حيّان التّوحيديّ في كتابه البصائر والذّخائر يخبرنا: «إيّاك أن تَعاف سماع هذه الأشياء المضروبة بالهزل، الجارية على السُّخف؛ فإنّك لو أضربت عنها جُملة لنقص فهمك، وتبلّد طبعك»[1]؛ ممّا جعل الفكاهة موضوعاً مثيراً، يستحقّ أن تُفرد له مساحة ضمن حقول البحث العلميّ.

لقد استجاب علماء النّفس لهذا النّداء، منذ مدّة ليست بالبعيدة، بعد أن تحوّلوا في أبحاثهم من مجرّد الاكتفاء بتحرّي المظاهر السّلبيّة في شخصيّة الفرد وكيفيّة مواجهتها، إلى بحث المظاهر الإيجابيّة وكيفيّة تنميتها، فخصّصوا فرعاً للفكاهة في علم النّفس (علم

نفس الفكاهة Psychology of Humor)، وبحثوا في مسائل من قبيل: ما هو حسّ الفكاهة؟ وكيف يتطوّر منذ الطّفولة؟ ما صفات المثير المضحك؟ وما العمليّات العقليّة التي تشترك في خلق الفكاهة وتلقّيها؟ وما أثر الفكاهة في صحّتنا الجسديّة والنّفسيّة؟

معنى الفكاهة

الفكاهة لغةً هي المُزاح وطُرَفُ الكلام[٢]، والقدرة على إحداث المتعة والشّعور بها. كما تشير في مفهومها الشّامل إلى أيّ قول أو فعل يحمل حسّ الدّعابة، ويدفع النّاس إلى الاستجابة له بالابتسام أو بأيّ شكل من أشكال الضّحك. والفكاهة humor مفهوم أوسع من الضّحكة laughter، التي هي نوع مميّز وقديم من التّواصل السّمعيّ قبل اللّغويّ المستخدمة اليوم في التّواصل إلى جانب اللغة العاديّة، كما يقدّمها بروفن، والتي تعدّ مظهراً واستجابةً للفكاهة. وقد ذكر شوقي ضيف، في كتابه الفكاهة في مصر[٣]، أنواعاً للفكاهة، من قبيل: السّخرية، والهجاء، والنّادرة، والدّعابة، والمزاح، والنّكتة.

وفي علم النّفس، الفكاهة هي القدرة على تلقّف المظاهر المضحكة في المواقف أو التّعبير عنها[٤]. وهي العمليّات العقليّة الّتي تشتركُ في إنشاء وفهم المثيرات المضحكة، بما في ذلك ردّة الفعل الّتي تتمثّل بالاستمتاع بالفكاهة. ومن ثمَّ، تتضمّن الفكاهة -من الناحية النفسية- أربعة مكوّنات هي: السّياق الاجتماعيّ، والعمليّات العقليّة، والاستجابة الانفعاليّة، والتّعبير (الصّوتي والسّلوكي) للضّحك. كما حدّد عالم النّفس الأمريكيّ رود مارتن في نظريّته أربعة أنواع للفكاهة من النّاحية النّفسيّة هي: الفكاهة الانتمائيّة، والفكاهة الدّاعمة للذّات، والفكاهة العدوانيّة، والفكاهة الهادمة للذّات. وكما يتّضح من التّسميات، فإنّ النّوعين الأوّل والثّاني مفيدين للصحّة النّفسيّة ويحملان تأثيراً إيجابيّاً على نوعيّة الحياة، بخلاف النّوعين الثّالث والرّابع[٥].

وعلى الرّغم من أنّ الفكاهة سمة إنسانيّة عامّة، إلا أنّ لها بعدها الثّقافيّ المتمثّل في ثقافة الفرد والمحدّدات الثّقافيّة التي يحملها الموقف أو القول الفكاهيّ أيضاً، إذ يبقى من الصّعب نقل بعض النّكات مثلاً من منطقة إلى أخرى، لأنَّ الفكاهة مرتبطة بالتطوّرات التّاريخيّة والخصوصيّات الثّقافيّة لكلّ منطقة، فالعربيّ -مثلاً- قد لا يجد فكاهة في النّكتة الكنديّة التي تقول: «إنّ رجلاً طلب من جنّيّة الأحلام أن تخلّصه من العمل وهمومه، فوجد نفسه في نوفا أسكوشا»، لأنَّ العربيّ قد لا يعرف أنّ تلك المنطقة معروفة بارتفاع نسبة

العاطلين عن العمل. وقد ذكر يو وجيانغ ولو وهيراناندانى في دراساتهم أنّ النّظرة الغربيّة تختلف عن النّظرة الشّرقيّة للفكاهة، إذ أعطى الكنديّون الفكاهة أهمية أكبر من الصّينيين، كما أنّهم رأوا في الفكاهة سمة عامّة يمكن أن توجد لدى الأشخاص العاديّين، بخلاف الصّينيين الذين رأوها حكراً على الكوميديّين المتخصّصين(٦). يضاف إلى المحدّد الثّقافيّ محدّدات أخرى، كالعمر والخبرة الشّخصيّة ومستوى التّعليم، والتي تؤدّي بدورها وظيفة مهمّة في فهم بعض أشكال الفكاهة. من هنا يذكر زانغ جي في دراسته أنّ حسّ الفكاهة هو القدرة على تمييز المظاهر العامّة والمشتركة للفكاهة، كعدم التّناسق (التّباين) واللامنطقيّة والمفاجأة(٧)، التي يمكن للجميع ملاحظتها، بصرف النّظر عن المحدّدات المذكورة آنفاً.

لكنّ هذا المعنى الواسع للفكاهة لم يكن معتمداً سابقاً؛ وهذا ربّما يفسّر الانتباه المتأخّر للفكاهة وأهمّيتها؛ فالفلسفات القديمة كاليونانيّة ناقشت الفكاهة بمعناها المرتبط بالسّخرية، ومن ثمّ الفكاهة التي تشعر صاحبها بالتّفوّق على الآخر؛ لذا لم يكن ينظر في العصور القديمة للفكاهة على أنّها شيء حميد، والفلسفات القديمة قدّمت الفكاهة على أنّها نوع من المشاعر السّلبيّة التي تنتقص من عقلانيّة ورصانة الفرد. فذهب هوبز لوصف الفكاهة -وفق ذاك المعنى- بالجُبن ورداءة الأخلاق. وأقرّ أفلاطون بضرورة امتناع حرّاس المدينة الفاضلة عن تعاطي الفكاهة؛ إذ إنّها شيء خبيث بنظره، يرقى لرتبة الخطيئة. وهو ما وافقه عليه مفكّرون وفلاسفة آخرون من مثل أرسطو والرّواقيّين، حتّى روي عن الفيلسوف الرّواقيّ إبكتيتوس أنّه لم يضحك قطّ(٨).

نظريّات الفكاهة

نعرض فيما يأتي النّظريّات الّتي وضعها المفكّرون في مسعى لفهم الفكاهة وتفسيرها:

نظريّة التّفوّق: وهي النّظريّة الّتي تقوم عليها الفلسفات القديمة، والتي تنظر للفكاهة على أنّها تعبير عن مشاعرنا بالتّفوّق على الآخر أو على صورة سابقة لذواتنا. لكن سرعان ما أخذت هذه النّظريّة بالأفول في القرن الثّامن عشر مع الاعتراضات التي وجّهت إليها، والتي أخذت تزداد يوماً بعد يوم. ومن هذه الاعتراضات، ما كتبه فرنسيس هتشيسون من أنّ الشّعور بالتّفوّق غير لازم ولا كافٍ للضّحك؛ وإلا لكنّا ضحكنا على الحيوانات الّتي نشعر بالتّفوّق عليها. كما أنّه ليس كلّ شعور بالتّفوّق هو مدعاة للضّحك، كشعورنا بالشّفقة على متسوّل مثلاً، ربّما نشعر بأننا أفضل منه. من جهة أخرى، تبدو نظريّة التّفوّق عاجزة عن

تفسيـــر ضحكنا في بعض المواقف الّتي لا تتضمّن شعوراً بالتّفوّق، مثل ضحكنا على حركات ممثّل كوميديّ، والّذي ربّما نشعر بأننا أقلّ موهبة منه، أي نقيض التّفوّق.

نظريّـة التنفيس: تعمل الفكاهة وفــق هذه النّظريّة كمتنفّس للأعصاب. لكن العلماء في ذلك الوقت، كانوا قد توصّلوا لفكرة خاطئة عن الأعصاب، مفادها أنّ الأعصاب تنقل سوائل وغـــازات (أسموها أرواح الحيوانات). لذلـــك عندما شرح أنطوني كوبر نظريّة التّنفيس، قال: إنَّ الفكاهـــة تحرّر الأعصاب مـــن أرواح الحيوانات التي تشكّل ضغطاً فيها(٩). ومع تطوّر فهم العلمـــاء للجهاز العصبي، أخذ أصحاب النّظريّـــة اللاحقين بتطويرها، مثل سيغموند فرويد، الذي شرح ثلاثة أنواع من مواقف الضّحك (النّكت، والكوميديا، والفكاهة)، إذ رأى أنّ الأنواع الثّلاثـــة تحرّر الطّاقـــة الموجودة في الأعصاب، والمخصّصة لمهمّـــة معيّنة، والتي أصبحت لاحقـــاً فائضة عن الحاجة. وهذه الطّاقة هي التي تكبـــت المشاعر والرّغبات التي يحرّرها الفرد عند الضّحك.

فـــي شرحه للنّكات مثلاً، يرى فرويد أنّ معظم الرّغبـــات المكبوتة هي رغبات جنسيّة أو عُدوانيّـــة، وهذا يفسّر تركيز معظـــم النّكات على هاتين السّمتين؛ فعند استماعنا لنكات ذات موضـــوع جنسيّ، نحن نتجاوز رقابتنـــا الدّاخليّة ونشبع رغبات الليبيـــدو. أمّا عند استماعنا لنكات تستهدف أشخاصاً أو أموراً نكرهها، فنحن نحرّر مشاعر العداء التي غالباً ما نكبتها.

مـــن وجهة نظر أخرى، أشار عالم النّفس روبرت بريســـت، في مؤتمر حول الفكاهة عُقد فـــي جامعة أريزونا عام (١٩٨٤م)، إلـــى أنّ الضّغوط المعتدلة ضروريّة لحدوث الفكاهة، لأنّ الضّغـــوط الحادّة ستودي بأصحابها إلى الإحباط. وهذه الفكرة هي ما لخّصها جيمس ثوربر بمعادلـــة «مأساة + وقـــت = فكاهة»، والتي سرعان ما لاقت اعتراضـــاً، ولاسيّما بعد أحداث الحادي عشر من أيلول في الولايات المتّحدة الأمريكيّة.

نظريّة التباين: افترض الفيلسوف الفرنسيّ باسكال، في القرن السّابع عشر، أنّ المفاجأة النّاجمة عن التّباين بين ما كنّا نتوقّعه وما حدث فعلاً هي علّة الفكاهة. وهو ما تبنّاه مفكّرون كثر، أمثال: كانط وبيتي وشوبنهاور، حتّى أصبحت النّظريّة الأكثر تقبّلاً اليوم.

ووفـــق نظرية التباين، تتكـــوّن الفكاهة، كما يشرحها مارتن(١٠)، مـــن جزأين: بنية الفكاهة structure، ونقطـــة المفاجأة punch line. أمّا البنيـــة، فتتضمّن كلّ الجُمل أو الأحداث الّتي تسبـــق نقطة المفاجـــأة، والّتي تعطي المستمع توقّعاً حول كيفيّـــة تفسير الموقف، وأمّا نقطة

المفاجأة، فهي النّقطة الّتي يتغيّر عندها المعنى بمنحى غير متوقّع (مضحك)؛ ومن ثمّ يتكوّن الإحساسُ بعدم الجدّيّة، والّذي يمثّل شرطاً ضروريّاً لحدوث الفكاهة. وإليكم التّجربة الآتية:

طُلب إلى مجموعة من المفحوصين رفع عدّة عبوات، يبدو أنّها متماثلة في الوزن. وبدؤوا برفع العبوات الأولى، وتبيّن لهم فعلاً تماثلها بالوزن، لكن ما إن همّوا برفع العبوة التّالية، وتفاجؤوا بوزنها المخالف بشدّة لسابقاتها، حتّى انتاب الضّحك معظمهم.

وبالعودة إلى جزأيّ الفكاهة، تمثّل العبوة الأخيرة نقطة المفاجأة، الّتي اكتشف عندها المفحوصون مخالفة هذه العبوة لسابقاتها على نحو غير متوقّع. وما العبوات المتماثلة بالوزن إلا بنية الفكاهة، الّتي عزّزت توقّع المفحوصين بتشابه أوزان العبوات، ومن ثمّ هيّأتهم جيّداً للمفاجأة.

إلى جانب النّظريّات السّابقة، تذكر شيل[11]، نظريّات إضافيّة تساعد على فهمنا للفكاهة، **كنظريّة الهويّة الاجتماعيّة الّتي تشترك مع نظريّة التّفوّق في بعض الجوانب. ونظريّة فريدريكسون للمشاعر الإيجابيّة.**

الوظائف النّفسيّة للفكاهة

تمتلك الفكاهة كثيراً من الوظائف النّفسيّة المهمّة، والّتي تسهم إلى حدّ ما في استمراريّة حياتنا، على الرّغم من أنّها شكل من أشكال اللّعب الاجتماعيّ الّذي يتيح لنا الحصول على المتعة والمشاعر الإيجابيّة المشتقّة من متناقضات يغلب عليها عدم الجدّيّة. ومن هذه الوظائف:

الوظيفة المعرفيّة الاجتماعيّة: إذ تبيّن الدّراسات أنّ النّاس الّذين يختبرون مشاعر إيجابيّة (بما فيها الفرح النّاجم عن الفكاهة)، يظهرون تطوّرات في كثيرٍ من المهارات المعرفيّة والاجتماعيّة[12]. وعلى سبيل المثال، يظهر هؤلاء النّاس مرونة عقليّة تتيح لهم القيام بحلّ المشكلات الّتي تتطلّب إبداعاً عالياً، وقدرة على تنظيم الذّاكرة، وقدرات أكبر في التّفكير والتّخطيط الفعّالين، وتنظيم علاقاتهم مع الآخرين، إلى جانب إظهارهم لمسؤوليّة اجتماعيّة أكبر، وسلوكيّات اجتماعيّة إيجابيّة، من قبيل المساعدة والكرم.

التّواصل الاجتماعيّ والتّأثير: غالباً ما يكون لدى الأفراد غرض اجتماعيّ (قد لا يعونه) عندما ينخرطون في تبادل الفكاهات بعضهم بين بعضٍ، خلال حياتهم اليوميّة. فالنّاس عندما يطلقون فكاهات لإضحاك بعضهم بعضاً، فإنّهم في الغالب يسعون لتحقيق أهداف من قبيل:

نيل إعجاب الآخرين، والحصول على انتباههم وتقديرهم، وتعزيز وحدة الجماعة[١٣]. وإنّ تضمّن الفكاهة اللعب بأفكار متباينة ومتعارضة وإيصال عدّة معان في وقت واحد، يجعلها نوعاً مفيداً من التّواصل في المواقف الّتي يؤدّي فيها الأسلوب المباشر إلى المخاطرة أو الإحراج، بما يساعد على تليين أثر الرّسالة أو اختبار ردّة الفعل. وهذا ما يتجلّى في إدخال بعضهم الفكاهة في نقاشاتهم لتجنّب الصّدام والمحافظة على قوّة العلاقة مع الآخرين، أو نقل رسالة نقد بأسلوب فكاهيّ، بما يسمح للمتكلّم بسحب الرّسالة في حال لم تُتَلَقّى على النّحو المطلوب، وغالباً باستخدام عبارة «كنت أمزح فحسب!».

كما تستخدم الفكاهة في تعزيز هويّة الجماعة، عبر توظيفها في فرض معايير اجتماعيّة داخل الجماعة؛ فتستخدم لحمل أفراد الجماعة على قبول أمر معيّن أو الإقلاع عنه، بما يعزّز معايير تلك الجماعة. فمثلاً، يمكن أن تجعل جماعة من محبّي الحفلات زميلهم الجديد موضوعاً لفكاهاتهم، في مسعى منهم لحمله على حضور الحفلات كبقيّة أفراد الجماعة.

تخفيف التّوتّر والتّكيّف مع الأزمات: لقد استخدم الإنسان الفكاهة كآليّة لتنظيم المشاعر؛ للتّخفيف من حدّة الأحداث والمواقف الّتي تهدّد أمنه، عن طريق تسليط الضّوء عليها وجعلها موضوعاً للفكاهة، بما يساعد على تغيير النّظرة إليها وجعلها أقلّ تأثيراً. إذ تساعد المشاعر الإيجابيّة المرافقة للفكاهة في توسيع أفق الأفراد، وتكسبهم المرونة في التّعامل مع المواقف الضّاغطة. يضاف إلى ذلك أثرها في تسريع المعافاة من بعض الاضطرابات الجسديّة والنّفسيّة. وقد أورد مارتن عدّة دراسات[١٤] تظهر أثر الفكاهة على ناجين من أزمات صعبة كمخيّمات الاعتقال، والتي توضّح دور الفكاهات الّتي تطلق على السّجّانين في توليد مشاعر إيجابيّة تحافظ على تآلف الجماعة ومعنويّات أفرادها المرتفعة.

الفكاهة في بعض فروع علم النّفس

- الفكاهة في علم النّفس العضويّ:

سنكتفي هنا بالتّطرّق إلى موضوعين: التّعابير الوجهيّة المرافقة للضّحك والابتسام، والضّحكة المَرَضيّة. لكن قبل ذلك، لا بدَّ من ذكر أنّ الدّراسات التّطوّريّة قد أشارت بوضوح إلى فطريّة آليّة الضّحك عند الإنسان، فالطّفل يستجيب بالضّحك لحركات الآخرين بدءاً من عمر الأربعة أشهر تقريباً[١٥]، كما تبيّن أيضاً أنّ الأطفال الذين يولدون عمياناً أو صمّاً يضحكون بصورة مناسبة دون أن يكونوا قد شاهدوا أو سمعوا ضحكة من أحد آخر.

فـــي التّعابير الوجهيّة المرافقة للضّحك والابتسام، تتّصف الضّحكة -إلى جانب أصوات القهقهة- بتعابير وجهيّة مميّزة، تشابه تلك المرافقة للابتسام، والّتي تخدم كإشارات تواصليّة. واستطـــاع العلمـــاء تعرّف ثمانية عشر شكلاً للابتسامة، إلا أنّهـــم وجدوا واحداً منها فحسب مرتبطـــاً بالمتعـــة الحقيقيّة، وأسموه «ابتسامة دوشيـــن» Duchenne's smile نسبة إلى عالم التّشريـــح الفرنسيّ الّذي تعرّف هذا الشّكل عام (١٨٦٢م). وتتضمّن هذه الابتسامة تقلّصات متناسقـــة ومتناظرة لكلّ من عضلتيّ الوجه الوجنيّة الرّئيسة والدّائريّة المحيطة بالعين. وقد تبيّن للباحثين أنّ هذه الابتسامة تظهر على وجه الوليد عند تعامل الأمّ معه فحسب، كما أنّها تترافق بموجات الدّماغ المرتبطة بالمشاعر الإيجابيّة[١٦].

لقد قادت دراســـة الضّحكة المَرَضيّة إلى تعرّف مناطق الدّمـــاغ المسؤولة عن الضّحك الطّبيعـــيّ، إذ إنّ الضّحكتين متشابهتان، باستثناء أنّ المَرَضيّة تتميّز بأنماط حركيّة مختلفة، وتظهر في سياقات اجتماعيّة غير مناسبة، يغيب فيها المحفّز المضحك. وقد ميّز العلماء عدّة أشكال للضّحكة المَرَضيّة كالضّحك المفرط، والضّحك اللاإراديّ، والضّحك الصّرعيّ.

أجريـــت كذلك كثير من الأبحاث لتحرّي نشاطات الدّماغ فـــي مواقف الفكاهة، وتحديد تأثيـــر بعض أساليب الفكاهة على الدّماغ، بما يساعد على تعزيز فهمنا للفكاهة واستخدامنا لها، كدراسة بابوسيك وراش ورومينغر وكيندرمان، التي اختبرت التّغيّرات المرحليّة في بعض مناطـــق القشرة الدّماغيّة عند مفحوصين يستمعـــون لتسجيلات تعابير حزينة وسعيدة، مما يساعد على التنبّؤ باستخدام الناس للفكاهة في التفاعلات الاجتماعيّة[١٧].

- الفكاهة في علم النّفس المعرفيّ:

لقـــد أخذ كثيرٌ من الباحثين على عاتقهم الإجابة عن السّؤال المهمّ: «ما الخصائص التي يتميّـــز بهـــا المثير المضحك؟»، أو «ما الـــذي يدفعنا إلى الضّحك؟» وعلـــى الرّغم من تعدّد الأبحـــاث في هـــذا المجال، إلا أنّ هناك اتفاقـــاً على أنّ المثير المضحـــك، سواء كان نصّاً أم صـــورة أم حدثـــاً أم فكرة، هـــو مثير خارج عن المألوف، يتّصـــف بالغرابة، ويحمل عنصر المفاجـــأة[١٨]. من هنـــا كان جوهر الفكاهة يتمثّل بعدم التّقليديّـــة، وكسر الأنماط المتعارف عليهـــا، سواء كان ذلك للفكاهات المقصودة كالنّكات، أم لغير المقصودة كزلات اللّسان. ومن منطلـــق التّباين الذي تحدّثنا عنه، يقـــول كريتشلي: إنّ «الفكاهة تهزم توقّعاتنا»[١٩]، من خلال تقديمها لأحداث ووقائع إبداعيّة.

فــي شرحه للعمليّة العقليّة المسؤولــة عن تلقّي الفكاهة، يتحدّث آرثر كوستلر في كتابه The Act of Creation عــن مصطلــح Bisociation[٢٠]، والذي يعني ربط فكرة بسياقين لا علاقــة بينهما، والتي أكثر ما تظهــر في التّورية. وقد اقترح مايكل آبتــر مفهوماً مشابهاً للتعّبير عن تلك العمليّة العقليّة، هو Synergy، الذي يدلّ على وجود معنيين متناقضين للشيء عينــه في الذّهن. ومن أمثلة التّورية، قول «الــوراق» في شخص دعاه إلى طعام فيه الخضار المعروف باسم «رجله»:

وأحـــمـــقٍ أضــافــنــا بـبـقـلـةْ
قـد مـدَّ فـي وجـهِ الـضّـيـوفِ رجـلـهْ[٢١]

يهتــمّ علماء النّفس أيضاً بطريقة معالجة الفكاهة وفهمها وتفسيرها، وفي الطّريقة الّتي يتمّ فيها إيصال الفكاهات في المحادثات اليوميّة ووظائف التّواصل بالفكاهة في التّفاعلات بيــن الأفراد. وقد لاحــظ الباحثون وجود علاقة مهمّة بين الفكاهــة والإبداع (على أنّ ذلك يتبــع نوع الفكاهة، ويتباين بين مظاهر الإبداع)؛ إذ إنَّ وجود عناصر مثل التّباين، والمفاجأة، والابتــكار هو أساسيّ في الإبداع كما هو في الفكاهة. ومن ثمَّ، فإنّ كلا المفهومين يتضمّنان النّظر إلى الأشياء نظرة جديدة. وقد تحرّت كثير من الدّراسات الإبداع الموجود في القوالب الفكاهيّــة، وتوصّلت إلى أنّ الأفــراد الّذين يمتلكون حسّاً فكاهيّاً عالياً، يميلون إلى أن يكونوا أكثــر إبداعاً[٢٢]. كما يمكن للفكاهــة -بالمقابل- أن تمتلك تأثيراً على الإبداع، من حيث إنّها تمنح التّفكير مرونة أكبر، وتقلّل التّوتّر والقلق نتيجة المشاعر الإيجابيّة التي ترافقها.

- الفكاهة في علم النّفس الاجتماعيّ:

الفكاهة في جوهرها ظاهرة اجتماعيّة وسلوك تواصليّ يُعبّر عن الفرح؛ لذلك فإنّ إطلاق الفكاهــات غالباً ما يحدث في أثناء وجودنا في مواقف اجتماعيّة مع أشخاص آخرين، بغضّ النّظــر عن طبيعة علاقتنا بعضنا ببعض. وقد أكّدت الدّراسات الّتي أُجريت على الشّمبانزي تولّــد الفكاهة فــي السّياق الاجتماعــيّ. كما يورد الباحثــون، في دليل آخــر على الطّبيعة الاجتماعيّــة للفكاهة، أنّ صوت الضّحك في غياب محفّز لهــذا الضّحك، يدفع المستمعين للضّحك بدورهم[٢٣].

يمكن لما سبق أنّ يفسّر ما توصّلت إليه الدّراسات من أنّ النّاس يضحكون عندما يوجدون مع آخرين أكثر بثلاثين مرّة من وجودهم بمفردهم. فالفكاهة إشارة تواصليّة ينقل من خلالها

الفرد شعوره بالفرح إلى الآخرين، ومن ثمّ تحفيز المشاعر الإيجابيّة لديهم، بما يمكن أن يؤثّر علــى تصرّفاتهم، ويحملهم على تبنّي مواقف توافق تلــك الخاصّة بصاحب الفكاهة. يضاف إلــى ذلك، تأثّــر إدراكنا للنّاس بنوع الفكاهة الّتي يطلقونهــا؛ إذ صنّف المشاركون في إحدى الدّراسات مطلقي الفكاهات القذرة على أنّهم أقلّ ودّيّة وذكاء من أصحاب الفكاهات الجيّدة. أمّا عن تفاعل متغيّر الجنس مع الفكاهة، فالنّساء كنّ أكثر ميلاً للفكاهة من الرّجال، ولا بدّ أن نأخــذ في الحسبان أن نسقط من اعتبارنا أنّ إدراك الفكاهة والاستجابة لها، وحتّى إنتاجها، يتأثّر بالعمر[٢٤].

- **الفكاهة في علم النّفس التّربويّ:**

يمكــن أن يرى بعضهم في استخــدام الفكاهة في السّياقات التّربويّــة والتّعليميّة تحدّياً كبيراً، ينطوي على مخاطرةٍ كبيرة، لكنّ الدّراسات أثبتت -بالمقابل- أنّ الاستخدام المناسب للفكاهــة يمكن أن يزيد من انتباه المتعلّــم وكسبه ومن ثمّ تحقيقه للأهداف المرغوبة[٢٥]. مــن هنا كان من الممكن صياغة الفكاهة بأساليب تحقّق الأهداف التّعليميّة، والتي لا بدّ لها من أن تبقى ضمن حدود لا تسيء للموقف التّعليميّ.

في البداية، يجب على المعلّم الابتعاد عن استخدام الفكاهة الّتي تستصغر تلميذاً بعينه، إذ يمكن لهذا الشّعور أن يقلّل من تقديره لذاته، ويجعله أقلّ رغبة في حضور الدّرس والمشاركة بــه. وعلى الرّغم من فعاليّة الشّكلين، إلا أنّ الفكاهة المرتبطة بموضوع الدّرس تبقى مفضّلة علــى تلك غير المرتبطة، لذلك يجــب توخّي هذا الارتباط قدر الإمكان، فالفكاهات البعيدة عن الموضوع يمكن أن تشتّت تفكير المتعلّمين. وقد صنّف وانزر وفريمير وفوداشتيك وسميث في دراستهم[٢٦] أساليب الفكاهة التي يستخدمها المعلّمون إلى مناسبة وغير مناسبة، محدّدين أبرز الأساليب في كلّ نوع.

لاحظ الباحثــون أنّ المعلّمين يميلون لإطلاق الفكاهة التي يشكّلون هم أنفسهم موضوعاً لهــا؛ لأنّها لا تستهدف المتعلّميــن وتبقيهم في أمان، لكن -ومن حيث لا يشعر المعلّم- يمكن لهــا أن تؤذي مصداقيّته لدى تلاميذه، فضلاً عــن أنّها يمكن أن تضعف قدرته على الإقناع، وتســيء له. لذلك، علــى المعلّم عدم إطلاق الفكاهات في الصّــفّ إذا كان يعرف أنه يفتقر لحسّ الفكاهة، أو إذا كان غير قــادر على إيصال الفكاهة جيّــداً للمتعلّمين (إيصال نقطة المفاجأة). أمّا إذا كان ممّن يمتلكون حسّاً فكاهيّاً عالياً، فمن المهمّ أن يعرف أنّ هناك نقطة

تشبّع لا يجب تجاوزها، وإلا انعكست سلباً على الموقف التّعليميّ. وقد صنّف المتعلّمون، في دراسة ماكيــو ورول[٢٧]، المعلّمين الذين يطلقون الفكاهات كمعلّمين فعّالين، من حيث خلقهم للدّافعيّة، وحثّهم للتّفاعل، وتقليل التّوتّر لدى المتعلّمين.

يجــب على المعلّم، عند روايته لأيّ فكاهة، أن يقدّر مــدى مناسبتها لعمر وجنس وثقافة المتعلّميــن وخبرتهــم الحياتيّة؛ إذ تؤثّر هذه العوامل إلى حــدّ بعيد في فهمهم للفكاهة. كما يجب عليه التّأكّد مــن معرفتهم بالشّخصيّة محور الكلام، في حال كانت الفكاهة مبنيّة على شخصيّة معيّنة. ويستطيع المعلّم الاستعانة بزملائه، ممّن يستخدمون الفكاهة على نحو فعّال في صفوفهم، في معرفة بعض سبل توظيف الفكاهة في الموقف التّعليميّ.

الاستشفاء بالفكاهة

عــدّت الفكاهة، حتّى وقت قريب، منبوذة في العــلاج النّفسيّ، لكنّ علماء النّفس وخبراء الصّحّة العقليّة شرعــوا فعليّاً بدراسة الفكاهة كعلاج للضّغط النّفسيّ والاكتئاب غير الحادّ؛ بسبــب كثرة المنافع النّفسيّة للفكاهة، وذلك على الرّغم مــن بعض المعوقات الّتي يمكن أن تواجــه الاستشفــاء بالفكاهة، من قبيل عجــز المرضى عن فهم الفكاهــة، لأسباب متنوّعة، كضعف الذّاكرة مثلاً.

وضــع العالم بول ماك غي برنامجاً للتّدريب على الفكاهة، بوصفها إستراتيجيّة لمساعدة النّاس على معالجة الضّغوط والحفاظ على صحّتهم، والّذي أثبت فاعليّته في علاج الاكتئاب المعتدل. وهــو برنامج يتضمّن سبع مهارات (عادات)، تعمل علــى تعزيز القدرة على تكوين الفكاهة وفهمها، ويتوقّع أن تتمّ كلّ خطوة في أسبوعين تقريباً[٢٨]. كما قام العلماء أمثال ويلد وفلنبورغ، بتدريب المرضى لتكون الفكاهة جزءاً من حياتهم اليوميّة. فالباحثان يحدّدان أوّلاً ما يُضحك الأفراد، وذلك بسؤال كلّ منهم تذكّر تجربة فكاهيّة وتقديم صور أو صور متحرّكة تجعله يضحك. وفيما بعــد، يُشجّع المرضى على رؤية الجوانب المضحكة في عدّة مواقف، وعلــى تكوين فكاهات. كما أدخل عالما النّفــس (أ. بابوسيك) و(ج. شولتر) في جامعة غراز بالنّمســا منهجاً دراسيّاً جديداً لتعليم النّاس كيفيّة جعل أنفسهم مرحين؛ فالفكاهة قد أثبتت نفسها كإحدى إستراتيجيّات التّغلّب على المصاعب.

الهوامش

(١)- أبــو حيّان التّوحيديّ (علي بن محمد بن العباس)، البصائر والذّخائر، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، ١٩٨٨م، ص١٤٩.

(٢)- فــي المعجم الوسيط، أخرجــه إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، دار الدعوة، ١٩٨٩م.

(٣)- شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، دار المعارف، ١٩٩٩م، ص١٠.

(4)-Raymond Corsini, The Dictionary of Psychology, Brunner-Routledge, 2002, p.456

(٥)- صفية أمين، أساليب الفكاهة المنبئة بنوعية الحياة، مجلة السلوك البيئي، ، المجلد ٢، العدد ٤، ٢٠١٤م.

(6)- Xiaodong Yue, Feng Jiang, Su Lu & Neelam Hiranandani, To Be or Not To Be Humorous? Cross Cultural Perspectives on Humor, Frontiers in Psychology, Frontiers Research Foundation, 2016, 7: 1495.

(7)- Zhang Jie, James Thurber's Humor Represents Typical American Humor, Sino-US English Teaching, David Publishing, 2006, 13(5), pp. 395 -400

(8)- Stanford Encyclopedia of Philosophy, Philosophy of Humor. Retrieved from: plato.stanford.edu

(٩)- انظر أيضاً مادّة Humor في:

Andrew Colman, Oxford Dictionary of Psychology (4th ed.), Oxford University Press, 2015, P.349.

(10)-Rod Martin, The Psychology of Humor: An Integrative Approach, Elsevier Academic Press, 2007, p.11.

(11)-Tabea Scheel, & Christine Gockel, Humor at Work in Teams, Leadership, Negotiations, Learning and Health (SpringerBriefs in Psychology), Springer, 2017, p.16.

(12)- Alice Isen, Multi-Level Issues in Organizational Behavior and Strategy (Research in Multi Level Issues, Vol. 2), Fred Dansereau, Francis J. Yammarino (eds.), Emerald Group, 2003, pp.55 – 62.

(13)- انظر: Jennifer Hay, Functions of Humor in the Conversation of Men and Women, Journal of Pragmatics, Elsivier, 2000, 32(6), pp.709 -742.

(14)- Rod Martin, The Psychology of Humor, p.287

(15)- Robert Provine, Laughter: A Scientific Investigation, American Scientist, 1996, vol.84, pp.38 -45.

(16)- G.-B Duchenne, , The Mechanism of Human Facial Expression, R. Andrew Cuthbertson (Trans), Cambridge University Press, 1990.

(17)- Ilona Papousek, Willibald Rush, Christian Rominger & Elizabeth Kinderman, The Use of Bright and Dark Types of Humour is Rooted in the Brain. Scientific Reports, Nature Publishing, 2017.

(18)- Rod Martin, The Psychology of Humor, p.6

(19)- Simon Critchley, On Humor, Routledge, 2002, p.1.

(20)- Arthur Koestler, The Act of Creation, Macmillan, 1964, p.95

(٢١)- شوقي ضيف، الفكاهة في مصر، ص٥٧.

(22)- Christiane Humke Charles Schaefer, Sense of Humor and Creativity. Perceptual and Motor Skills, 1996, vol.82, pp. 544- 546.

(23)- Rod Martin, The Psychology of Humor, p.3

(24)- G. Greengross, Humor and Aging: a mini-review, Gerontology, Karger Publishers, 2013;59(5), pp.448453-

(25)-AlKhattab, Mohammed, Humor as a Teaching Strategy: The Effect on Students> Educational Retention and Attention in a Nursing Baccalaureate Classroom (Master thesis), 2012, Valparaiso University.

(26)- Melissa Wanzer, Ann Frymier, Ann Wojtaszczyk & Tony Smith, Appropriate and Inappropriate Uses of Humor by Teachers. Communication Education, 2006, 55(2), pp.178- 196.

(27)- Lazarus Makewa & Elizabeth Role, Teachers' Use of Humor in Teaching and Students Rating of Their Effectiveness. International Journal of Education, 2011, 3(2).

(28)- Paul McGhee, Humor as Survival Training for a Stressed Out World: The 7 Humor Habits Program. AuthorHouse, 2010.

قصة النهايات

حسن إبراهيم أحمد

لم تكن الفكرة غائبة عن وعي الناس، ولا عن الانشغال بها ثقافياً، أو تداولها بصيغ كثيرة، فهي من معطيات الحياة - الطبيعة، وليست مخترعاً طارئاً مما أوجده مبتكر في لحظة لم يكن موجوداً قبلها.

وعندما أطلق فوكوياما فكرة «نهاية التاريخ» إطلاقاً مؤدلجاً، شهد حوارات ومجادلات، لم يضف إلى الوعي كثيراً، بمقدار ما أثار الاستهجان، أو فتح أبواباً للتفكير فيما كان التفكير فيه قد قارب الإغلاق. لكن الثقافة مولعة بتداول ما تنتجه ميادينها، وآراء المنخرطين فيها، كما لا مطلق في اعتباراتها.

التاريخ ليس الزمن، بل الحدث الذي يسجل حدوثه في الزمن، ولكل حدث زمنه الذي جرى فيه، وعندما يجد من يبقيه في ذاكرة الثقافة يكون تاريخاً، وبمقدار ما تكون الأحداث ذات تأثير في لحظتها أو في اللحظات القادمة، يكون التاريخ فاعلاً، لا ينسى ولا يموت، حتى لو غاب عن التداول لعدم ارتباطه بالحاضر. وقد تكون أحداث وعِبَر كثيرة مرّت لم تُذكَر في التاريخ، في حين ربما ذُكِر ما هو أقل أهمية منها.

إذن، نحن أمام عناصر ثلاثة: الزمن والحدث والتاريخ، ولكل استقلاله مفهومياً ومعرفياً، ولها تلازم في التفكير بما جرى ويجري في الحياة. فلا حدث دون زمن يحصل

فيه، ولا تاريخ يسجل من البشر أو الطبيعة دونهما. وطالما شغل ذلك أذهان البشر واهتمام كثير منهم.

جاءت فكرة فوكوياما بفجاجتها في لحظة فارقة من التاريخ الحديث، فأشعلت الأوساط الثقافية رفضاً أو تأكيداً، لكن غلبة الرفض لعدم انسجام الفكرة مع الحقيقة كانت واضحة، ما دفع فوكوياما لإعلان بطلانها لاحقاً.

الاستغراق برتابة الحياة اليومية، وسيلة للاستقالة من التفكير الممض فيما يصنع المنغصات، ومنها التفكير بالنهايات، وما تصنعه في أفق مداولة الأفكار في الجدوى المتحصلة من الحياة. وإذا كان الأمر يفعل فعله في مجال حياة الفرد الذي يعفي نفسه من التفكير في نهايته بشكل محموم، فإن ذلك أيضاً لا يعطي مؤشرات كثيرة إلى أن التفكير بمصير المجموع مختلف عن مصير الفرد، بل هو أكثر دفعاً لإعفاء النفس من تفكير غير ذي جدوى، ما لم يحصل ما يلزم بذلك.

لا يوجد من ينطق الطبيعة الصامتة أو المعبرة بطرائق لا يفهمها الجميع سوى الإنسان. والعالم في غياب الإنسان لا يحقق معناه. إنه سكوني، فلا خطاب سوى بالإنسان، ولا حرية، كما لا فناء إلا ما يرصده، ومفتاح كينونته، هو أن ينقذها من كآبة الوجود، وأعلاها كآبة الفناء (النهاية)، وقد أثبت الإنسان استعداده للموت في سبيل إنقاذ الحياة. وهو القادر على الأفعال ذات القيمة دون غيره.

قرأت يوماً أن التاريخ يختصر بالبحث عن السعادة، هدف أو مضمون الرغبات المولدة لسعي البشر، ولا تبقى هناك قصة تروى إذا تحققت هذه السعادة، عندها يمكن التفكير أن التاريخ فقد غايته والبوصلة التي تهديه، ما يسوّغ نهايته، لكن ذلك لن يحصل، فالسعادة متدحرجة يزداد حجم ما يضيفه البشر إلى مفهومها، وتحصيل ما فات أو ما لم يقدر عليه منها. وهنا يبقى التاريخ ذا جدوى. فلا نهاية.

قال سيدهارتا بطل رواية هرمان هسّه، التي يحمل عنوانها هذا الاسم، بعد أن أمسك حجراً وتساءل عما كانه في الماضي: نباتاً، أم حيواناً، أم إنساناً؟ وإلام سيصير: تراباً، أم إنساناً، أم روحاً في دورة التغيير؟

«كانت له أهمية هو أيضاً. كان هذا كل ما يمكن أن يذهب إليه فكري، أما الآن، فإني أفكر على هذا النحو: هذا الحجر، هو أيضاً حيوان وإله وبوذا، وأنا لا أحترمه وأحبه لأنه كان شيئاً

وسيصبح شيئاً آخر، ولكن لأنه كان فعلاً كل شيء وسيصبح دائماً كل شيء. وأنا أحبه لأنه مجرد حجر، ولأنه اليوم والآن يظهر لي على أنه حجر».

الحديث عن نهاية التاريخ لم يُدَشَّن مع فوكو ياما، إنه قديم، أعطاه المذكور فهماً جديداً عندما جعله التجلي الأساسي لانتصار أيديولوجيا الرأسمالية والمجتمع الليبرالي عندما تفككت المنظومة الاشتراكية. وإذا كان لكل بداية نهاية في منطق الحياة وحكمتها، فإن انعدام وعي البدايات وكيفية حصولها، جعل ذلك مرتبطاً بالغيب المتحكم.

النهاية بالموت

يلحق الموت بالكائنات الحية، تنتهي إمكانية تأثيرها وتأثرها في الوجود بموتها الذي يكون إيذاناً بنهاية حياة. وفي الحيز البشري يترك الناس آثاراً متفاوتة الأهمية في أوساطهم، وفي مجريات الأحداث محلياً أو على مدى أوسع. وتبدو الحضارات كالأفراد في هذا.

يبدو التفاوت فيما يبقى تاريخاً للناس. فهناك من يموت وبموته يمحى من الذاكرة، وهناك من يترك آثاراً تتفاوت في الأهمية والانتشار، إذ يمكن لبعضها أن يتجاوز من يحيطون به، فتكون منجزات مفيدة أو آثاراً مدمّرة، وفي كل ذلك تفاوتات واسعة. فما يقرؤه البشر عن ماضيهم، مملوء بذكر من ترك مثل هذه البصمات أو الآثار الدالة على إنجازاتهم، وبعضها تخلّد أصحابها بما تُحدِثه من بصمات على الوجود، كما أن هناك إنجازات أُهمِلَت الإشارة إلى أصحابها. والحضارة ليست منجز من حازوا امتيازات فحسب، فلا بد من كثير غيرهم ممن يعمل على تمكين المنجز.

لنتذكر كبار الشخصيات في التاريخ من قادة ومهرة ومفكرين وسياسيين وعلماء وغيرهم، وفي الجانب الآخر من تركوا بصمات سلبية خلال مرورهم في الزمن، أو كانت أخطاؤهم غالبة على إنجازاتهم الإيجابية فيذكرون بها دون غيرها، وهكذا قد تكون الحياة. فنحن بعد هذا الزمن الممتد والأحكام التي بقيت تشير إلى إنجازات الشخصيات، لا نستطيع تجريدها مما لحق بها من ذكر طيب أو سيِّئ، فلا نشير إلى نيرون مثلاً، بمثل الإعجاب الذي نذكر به أرسطو وأفلاطون، ولا إلى هتلر بمثل أينشتاين.

لنلاحظ هنا أنها نهاية الحياة المباشرة، لحقت بالشخصية، لكنها لم تلحق ببصمتها في الحياة التي سجلها لها الوعي البشري (التاريخ) فأصبحت ملكاً له، ما يعني أن هؤلاء انتهوا،

ولم ولن ينتهوا، فما أحدثوه أصبح إرثاً للبشرية، وإذا كان الموت هنا شكلاً من أشكال النهاية المؤكدة، لكنها نهاية ممهورة ببصمة زمن يسجل امتداده.

مــن استخدم العصا ليصل إلى الثمــرة أو ليواجه بها الخطر، ومــن صنع من الصوان آلــة للقطــع، ومن دفن الموتى أو بنــى البيوت ودجن الحيوانــات وزرع البذور، كلهم نسيت أسماؤهــم، لكــن ما فعلوه بقي إرثــاً للبشرية. ولو وجد كل يوم فوكويامــا جديد، لن ينتهي التاريخ الذي بدؤوه.

حتــى الآلهة في الثقافات القديمة برزت بصفة شخصيــة يلحقها الموت، فقد مات بعل الكنعانــي، كما مات أدونيس نسختــه الكنعانية الفينيقية، وعنــد المصريين مات أوزوريس، وغيرهــم. كان ذلــك قبل أن تتدارك الأديان هذا الخلل، وصــولاً إلى الإله الذي لا يموت في الأديان السماوية.

الدين والنهايات

إذا كانت نهايــة الأشخاص يؤكدها موتهم، أي زوالهم فيزيولوجياً، فإن آثارهم (تاريخهم) سيكــون حظها من البقاء بمقــدار تأثيرها على اللاحقين، وكثير مــن إنجازات البشر ينتهي استخدامها، إنما تبقى مؤشراً على التدرج في نمو الحضارة أو الحضور البشري.

ظلت العقائد الدينية تتوالد، فينتهي مشهد عقدي ليظهر آخر، ونتذكر هنا اختفاء عقائد بشــكل نسبــي أو نهائي من الوجود، مثل الأرواحية أو الطوطميــة وعبادة الأصنام... إلخ، ما يشير إلى أن النهايات قد طالت حتى العقائد، عندما ظهرت غيرها الأكثر تطوراً. وبعض هذا القديم عرفه العرب سابقاً.

ما هو فردي قد يحتاج للتميُّز كي يبقى في الذاكرة، إنما الجماعي قد يكون ذا نصيب أكبر في التاريخ. وهذا حال العقائد الدينية، أو الفكر الذي تحوَّل إلى دين في حياة الشعوب، وبقي مؤشراً على نمو الفكر وطرائق تعليل الأشياء والأحداث، وتفسير وجود الأحداث بتأثير القوى المفارقــة، الغيبية، اللامرئيــة، التي نرى آثارها، هي الدال المبكــر على ما ذهب إليه ذهن الإنسان فــي شرح مجريات الحياة. وفي كل تطور للعقائــد والأديان هناك نهايات وبدايات، ولاسيّما قبل تراكم المنجزات العلمية والخبرات التي تولدها. وهي مع تطور العلوم وتأكيدها للحقائــق، لم تنته النهاية الكاملــة، فلا يزال هناك من يلجأ إلى السحــر ويؤمن بالخرافات والأساطير.

بدايـة المكان المقدس نهاية المـكان الدنيوي، والعكس. كذلك هـو الزمن بالنسبة إلى المتديِّنين، فهو كالمكان، ليس متجانساً، هناك مقدس وهناك دنيوي، ولكل منهما بداية تؤشر إلـى لحظة التدشين، لكن المقدس قلما يتعامل مع النهايـات مثل الزمن العادي، فما بدأ لا يصـح أن ينتهـي، إنه مستمر. إنها أزمنة وأمكنة أسطورية، لا يصح النظر إليها كغيرها، وهي تستعاد، أو تعود أهميتها مع الممارسة الدورية المتكررة لتجديد القدسية. والزمن الأسطوري غيـر مسبوق بزمن آخر، كما أنه ليس مطابقاً لزمن تاريخي، في حين أن الزمن الديني الذي تأسطر، محكوم ببداية، مثل ميلاد المسيح.

تناسلـت الأديان وتطورت وأثبتـت فاعلية وتأثيـراً على الكتل البشريـة ونشاط الناس، وكل مرحلـة يتطور فيها الديـن من حيث بنيته العقدية وأثره علـى الحياة وتفسير مجريات الأحداث، سواء في الطبيعة أم المجتمع. وآخر هذه الحلقات ما يعرف بالأديان السماوية التي أثبتـت سرعة انتشار وشدة تأثير على مساحات كبيرة من الوجود البشري، حتى صار معتنقو المسيحية والإسلام يفوقون المليار ونصف المليار لكل دين، مع وجود أديان أخرى لا تقل عن ذلك كثيراً، كما هو حاصل في جنوبي وشرقي آسيا مثلاً، ولكل هذه الأديان تأثيراتها في وعي المؤمنين وتوجيه سلوكهم.

وربمـا كانت النهاية الأكثر وضوحاً والمرتبطة بما أنجزه البشر في حياتهم، دون إجحاف أو ظلـم، هو ما أشارت إليه هذه الأديـان: (السماوية، والإبراهيمية، والكتابية، والخلاصية). وعند مفهوم الخلاصية يجب التوقف، فكل ما في الوجود زائل سوى الإله المعبود، لكن ما يجنيه المؤمـن مـن إخلاصه أو عدم إخلاصه فـي الإيمان حسب التعاليم التـي تلقاها الرسل في الوحـي، وورث أتباعهم حراستها، قد يشعر المؤمن بقلة قيمـة ما يفعله، ما يضعف حماسه للالتزام بالمطلوب منه، وقد يعيش حياته كاملة على هذا.

هنـا يأتي حل المعضلة بالوعد بما سيأتـي بعد الموت، أي ما سيحصل عليه المؤمن في (الآخـرة- اليوم الآخر)، فهو أبقى وأدوم حسب وعد النص الديني الإسلامي والأنبياء، وهذا لا يقارن من حيث الأهمية بأيِّ مكافأة أخرى أو أيِّ نهاية أخرى.

والفكرة واضحة في المسيحية، فالسيد المسيح جاء مخلّصاً للبشر من الخطيئة، فتتحرر إرادتهـم، وهذه إعادة للجميل والواعد، ونفي للعدميـة أو البقاء رهن النهاية الكابوسية التي ترتبت على الخطيئة. وهذه النهاية هي أولى وأهم المكافآت. وهذه النهاية هي امتناع للنهاية

المطلقــة، إنها تحول من حياة فانية إلى حياة لا تفنــى، وهذا الحلم يداخل العقائد. وهناك جماعــات عقدية أوجدت حلولاً لتأكيد نهاية لا تحمل ســوى البشرى باللانهاية مثل التناسخ أو الحلول، مــا ينفي النهايات باتجاه تغيير شكل البقاء. وكان هذا ربما أحد أشكال التوريث، وتوريث الثروة قد يمتد لغيرها، في السياسات والعقائد.

يشــار إلى أن أول صيحة أطلقها الإنســان باتجاه السماء، كانت لإملاء معدته الفارغة، لا لإنقاذ روحه الضالة. ويؤكد إريش فروم أنه: « لو كان في وسع الجنس البشري إنتاج ما يكفي لغذاء كل الناس، لما كان في حاجة إلى الصلاة من أجل الخبز اليومي... وكلما ازداد التقدم العلمــي والتقني قلّت الحاجة إلى تكليف الدين بمهمة ليســت دينية إلا على أساس تاريخي، وليس على أساس الخبرة الدينية».

مــا تعد به الأديان من نهايات مفترضة، إنما هو استمرار يترتب شكله على أفعال الإنسان أو علــى أدائــه الإيماني، وكل نمط مــن الأداء يؤدي إلى نمط من البقاء. فــي النعيم أو في الجحيم. ما يعني أن حياة المؤمن لا تنتهي بمقدار ما تتحول إلى شكل آخر يترتب على الأداء السابق، فأفعاله ترافقه إلى ما بعد الموت، واللاحق لا ينقطع عن السابق.

ليست هذه هي النهاية الوحيدة في الحقل الديني، فآخرون كان لهم رأي آخر فيما يحف بالدين مــن فكر، ينطلق من بطلان الوعد الديني بالخلاص، إذ «ينتهي التاريخ من الناحية النفسيــة بالإلحاد. وهذا شرط ضــروري لتحرير الإنسان من العبودية... إذ لا يكفي أن يقهر الإنســان الطبيعة التــي تسكن داخله على هيئــة الخوف من الموت وغريــزة الحياة وحفظ الــذات... فإن الإله هو رمز الخوف من الموت، ولا يتحرر الإنسان إلا إذا قتل الإله في نهاية التاريخ» هكذا تشرح شادية درووري مناقشات كوجيف في إطار الهيغلية.

لا ننســى أن فكرة موت الإله هي فكرة نيتشوية. لكنهــا بالأساس نشأت ونمت في أعماق من آمنوا بالإله ثم لم يلتزموا بمفردات إيمانهم. وعند التفكير في إطار الأفق الديني، يمكننا أن نستمــد المثال على ما اقتضته العناية الإلهية، من حكاية الطوفان التي كانت مؤذنة بفناء البشريــة، لكــن الله دفع الفناء عنها عندما أوحى لنوح بإنقــاذ الحياة من الفناء، فصنع ذلك الفلــك، ما ينقض كل مشروعات الفناء ليؤكد مشروع الاستمرار، فتتغلب الحياة على الموت. لقد عرف الفكر الديني الاستمرار أو الانتقال من حال إلى حال ضمن الإطار نفسه، من دون الاستسلام للنهايات.

العلم لا يبشّر بنهاية

حصلت إشكالات كبيرة في هذا الحقل بعد بروز العلوم الحديثة وقدراتها على شرح وتفسير كثير من ظواهر الكون التي أشاع بعضها الخوف من القوى التي تكمن وراءها. وهذا ما أورثته الأسطورة والخرافة والسحر وغيرها، كأسس أو مصادر أولى للفكر.

برز العلم وتطورت طاقاته المتوالدة فاجتاحت ميادين الحياة، وشُرِحت غوامض الأسباب في كثير من الظواهر فاختلفت الأوضاع وبدت الحياة واعدة بوعي أكثر موثوقية في المعرفة. وهذا ما طرح البدائل من الذين واجهوا العقائد وشروحها، فبدا لهم أن النهاية لم تعد مطروحة بالصورة السابقة، بل ربما ليست مطروحة نهائياً، إذ نجد العلوم تعد كل يوم بجديد، وتضيف تأكيدات على تأكيدات، كلها تستند إلى حقائق العلوم التي لم تعد عاجزة عن توليد حقول وشروح جديدة تبنى عليها حيوات ناشطة.

الحقائق التي يتمسك بها أهل العلم بعد ارتياد الفضاء والتطورات المتواترة في حقول أخرى، لعل من أبرزها وضع مخطط للجينيوم البشري، تؤكد أن لا معجزات ولا حواجز تقف أمام ارتياد الإنسان للكون بجميع مجالاته، وها هي المسائل تتسارع بفعل التكنولوجيات الحديثة، وما تعد به كل لحظة، حتى العيش مددٍ أطول على طريق مقاومة الموت، أو النهاية بشكلها المؤكد.

لا يمكن هنا فصل العلم عن منجزه التكنولوجي المتوالد بكثافة مبنية على أسسه التي يقود سابقها إلى لاحقها، وكل منها يثير الإدهاش وينفي الجهل والعجز. وقد شهد تاريخ العلوم الحديثة ما يدهش في هذا الميدان.

يتحدث إبراهيم سلوم عما تركه المفكر الأمريكي الإستراتيجي «توفلر ألفن» من مؤلفات تشرح الموجة الثالثة من العلوم بفعل الثورة الرقمية وتطور الاتصالات، إذ «تتحدد الحياة فيها بشكل دائم ومستمر، بما يؤدي إلى حدوث تغييرات جذرية في شكل الحياة البشرية نتيجة التطور الهائل في الثورة المعرفية والتكنولوجية». وهذه الموجة جاءت بعد الموجة الصناعية الثانية من سيارات وتجهيزات كهربائية وإلكترونية. ثم يتحدث الكاتب عن التكنولوجيا العالمية التي ظهرت وتظهر أخيراً لدى العملاقين في صناعة الأسلحة، الولايات المتحدة الأمريكية وروسيا، وهي تكنولوجيا قد لا يستوعبها العقل غير المنخرط.

الثقة بالعلم الحديث والحضارة التي تبنى على أسسه، توجه التفكير نحو الانصراف عن فكرة نهاية التاريخ، بل عن كثير من النهايات، وربما نحو تأجيل الحديث فيها بناء على تواتر المعطيات العلمية. لكن آراء أخرى تنهض مشيرة إلى أن التقدم العلمي الذي تبنى عليه الحضارة الحديثة، هو الذي سيسرع النهاية.

في «ثورة الإدراك» الكتاب الناتج عن «حوار عابر للأطلسي» بين «ثلاثة عقول عظيمة في عصرنا» هم ستانيسلاف غروف وبيتر راسيل وإيرفين لاسلو، نجد الأحاديث الطويلة المحذرة مما يقترفه البشر وما يجلبه تطور العلم والتكنولوجيا من أخطار على الكون. ولعل الرأي الذي يطرحه بيتر راسيل يوضح جانباً من ذلك، يقول: «لو أن كل نوع من الأنواع الموجودة على الأرض حصل على صوت واحد، وجرى تصويت عام على سؤال ما إذا كان ينبغي السماح للحضارة الغربية أن تستمر في الوجود، أظن أن جميع الأنواع، وربما باستثناء الصراصير والجرذان، كانت ستصوّت ضدنا، ولكانت نتيجة هكذا استفتاء ٩٩,٩ ٪ من الأصوات، ضد: الحضارة الغربية ليست جيدة بالنسبة إلى كوكب الأرض، يجب أن تهلك».

أليس من القسوة على العلم والحضارة التي تؤسس على معطياته، أن يشار إلى أنها كارثة على البشرية؟ فالعلم يؤشر إلى قدرات وإنجازات لا متناهية تخلّص البشرية من استعصاءات حياتها، وتمكّن البشر من الحصول على حاجاتهم عند الأخذ بمبادئه، في الإنتاج والتواصل، وهذه نافية للنهايات، إذ لا نهاية للعلم. إذن، هناك تناقض في النظرة إلى النهاية في التاريخ، أو نهاية التاريخ. ووعد الحضارة بالتطور والاستمرار، أو التبشير بضرورة نهايتها، لا يعدان بالخروج من التناقض الذي يسم حياة البشر.

غالبية الناس استقالوا من التفكير بهموم النهاية، لينشغلوا بالتفكير في طرائق استغلال أكثر لما تتيحه الحضارة والتكنولوجيا الحديثة، وهذا الانخراط يعفي من التفكير في الغد، لأن سرعة الإنجازات التكنولوجية لا تترك لهم فسحة للتفكير بغير توظيفها، والإفادة منها، ما يؤجل حديث النهاية.

ما يجب ألا ننساه هي الأخطار التي تحملها التكنولوجيا مع اطراد التقدّم، فهي أول ما تُوظَّف في إنتاج الأسلحة الفتّاكة، ويبرز بهدوء خطر التلوث الفتاك، ومثاله اليوم التلوث البلاستيكي.

الأيديولوجيا والنهايات

تحمل الأيديولوجيا أكثر من مؤشر للنهايات، والأيديولوجيا هي الفكرة التي تتحول إلى مرتبة القداسة، فتتصلب وتصبح خارج العيب أو الخطأ في نظر معتنقيها الذين يتعصبون لها. وهي ليست محصورة في جانب من جوانب الحياة دون آخر. فالدين يعدّ من الأيديولوجيات، فهو عقيدة غير قابلة للتخطُّيء في نظر المؤمنين، ويمكن أن يكون له جوانبه السياسية ورؤيته الاجتماعية وغير ذلك، مما يجعله أيديولوجيا شاملة كل جوانب الحياة. وهو ككل أيديولوجيا وسابقاً لغيره في وجوده ودعوته أو وعده بالخلاص، ولما كان لا يستطيع إنجاز ذلك في حياة البشر يعدهم بهذا الخلاص في الآخرة. وهذا شكل من أشكال النهايات، تميل إليه كل أيديولوجيا.

لا تختلف الأيديولوجيات الأخرى عن الدين في هذا، فأول أسلحتها الوعد بشكل من أشكال الخلاص، فالتنظيمات القومية العربية، تعد بالخلاص عبر الوحدة العربية التي لا يستقيم الفكر القومي دونها، وهذا من أشكال النهايات الواعدة.

لكن ما يشار إليه عند معالجة الفكر أو الثقافة الأيديولوجية، هو التأشير إلى: «اندثار الأيديولوجيا» أي «اختفاء الالتزامات القيمية التي لا أساس عقلانياً لها». وتبدو التشابهات بين نهاية التاريخ ونهاية الأيديولوجيا المتجذرة في العلم، في حين تبدو نهاية التاريخ ضاربة جذورها في التاريخانية».

لا بد من الإشارة إلى أن فكرة نهاية الأيديولوجيا التي ذهب إليها بعض المثقفين، تبدو فكرة فاقدة المصداقية، فلم تأخذ فكرة الأيديولوجيا هذا الحيز الواسع من التفكير إلا عند تمكين الماركسية من أن تصبح الفكر الموجه إلى السياسة وبناء الدول كما كان حاصلاً في الاتحاد السوفييتي السابق، ولا يزال الأمر وارداً في الصين وغيرها. وكانت مؤشرات النهاية قد بدأت ويتم الحديث عنها في الصراع بين الأيديولوجيا الاشتراكية، الشيوعية الماركسية، ونقيضها الأيديولوجيا الليبرالية، فغلبت فكرة نهاية الأيديولوجيا عبر الأصوات المبشرة بانتهاء الاشتراكية، وقد حصل ذلك جزئياً.

التفكير بنهاية الأيديولوجيا ليس تفكيراً حصيفاً، والعبارة تطلق بدءاً من أيديولوجيا معينة، وليس في الكون أيديولوجيا واحدة بانتهائها تتحقق فكرة نهاية الأيديولوجيا، فالأيديولوجيات كثيرة، تنتهي أيديولوجيا وتبقى أيديولوجيات، بل يظهر غيرها، فهي متكاثرة، إذ حتى الأيديولوجيا الاشتراكية الماركسية، مبنية على فكرة تطور الرأسمالية إلى الحد الذي

تنهيها تناقضاتها الداخلية، وانقسام المجتمع البرجوازي إلى طبقات متناحرة تؤدي إلى وصول المجتمعات الرأسمالية إلى طريق مسدود، ما يمهد الطريق إلى سيادة الاشتراكية ثم الشيوعية، وهي المبشرة بنهاية التاريخ عند تمكنها، إذ هي آخر مراحل التطور الاجتماعي كما سوقت نفسها، إذ تنهي الاستغلال... إلخ. ويشار إلى تفاعل الأيديولوجيات وإغناء بعضها لبعض في الوقت الذي يشار فيه إلى تناقضها.

يقول مرسيا إلياد: «لقد أغنى ماركس الأسطورة المبجلة في أيديولوجيا المنقذ المنتظر اليهودية- المسيحية... هناك الدور الرسولي والوظيفة الخلاصية، اللذان يعترف بهما للبروليتاريا.. بل إن ماركس يستعيد لحسابه الأمل الأخروي اليهودي المسيحي، أمل نهاية مطلقة للتاريخ» وقد كان إلياد في نهاية بحثه «المقدس والدنيوي» يشير إلى أن ما تأسس في إطار العقائد الدينية وإن قلنا إنّه ينتهي، إلا أنه مخزون في اللاوعي يظهر في انبثاقات قد لا يردها الإنسان الحديث إلى مصادرها الحقيقية.

ويشير ناصيف نصار إلى أن فكرة «نهاية الأيديولوجيات» ليست مستنتجة من الدراسات المقارنة لتطور الأيديولوجيات، بل «إنها فكرة مشتقة من الصراع الأيديولوجي وموظفة في خدمة طرف من أطراف هذا الصراع. لذا فهي ليست سوى فكرة أيديولوجية، أو شعار أيديولوجي».

لا تحيا المجتمعات دون أيديولوجيات في بعض أطوارها، ولذلك نرى أن تراجع الأيديولوجيا القومية في الوطن العربي، والتي يساندها اليسار، وكانت تتولى التحشيد ضد الصهيونية واغتصاب فلسطين، قد أورثت مواقفها المتراجعة إلى أيديولوجيا متولدة هي «أيديولوجيا المقاومة» كما يبرزها الإعلام، والمجاهرة بمواقف سابقتها، كما تعلن معاندة مشروعات يراد إغراق منطقة الشرق العربي بها.

السياسة والنهايات

تهيمن الأيديولوجيات في حياة الناس من خلال السياسات التي ينفذها المؤدلجون (العقائديون)، وقد يحول البراغماتيون نشاطهم السياسي والاقتصادي إلى حالة هي في ظنهم بعيدة عن الأيديولوجيا، لكن في حال تمكينها والدوران حول الأفكار التي تزعم التحرر من المسبقات، تتحول عند استقطاب الأنصار إلى أيديولوجيا أو ما يشبهها، مع زعم عداء الأيديولوجيا، وذلك بفعل السياسات.

السياسة متلوية متلونة حسب أحوال الناس، حاجاتهم ومصالحهم. ولها أدواتها وممارسوها الذين يؤكدون أنها أم البدايات، كما أنها أم النهايات، فالمصالح هي التي تؤكد الشروع في سلوك طريق ما، كما هي التي تحدد التوقف عن سلوكه، فهو محكوم بفرضيات آنية أو ممتدة إلى أمدية ما.

ممارسة السياسة إحدى المهارات، يتقنها أربابها دون التوقف على الجانب الأخلاقي أحياناً، يبدؤون نشاطاتهم وينهونها دون تقويمها بموجب المردود والفوائد المتحصلة، حتى لو وقعت أضرار تفوق الفوائد في جوانب أخرى. عندما سمع تشرشل (رئيس وزراء بريطانيا) نقد ديغول لسياساته، قال هكذا تقضي السياسة، فالسياسة عاهرة، وديغول لا يحسن صناعة العهر.

من يريد التخلص من مأزق تصنعه السياسة، أولاً يريد البحث له عن تفسير، قد يحيله إلى مكر التاريخ، وقد تكون المسألة هي حصول ممكنات على حساب ممكنات أخرى، بفاعلية بشرية، والأمر ليس مكراً من التاريخ، بل مكر من العقل الصانع، أم مكر ما لم يكن متوقعاً، ونحن في كل ذلك نغفل أن التاريخ لا يسير حسب الرغبات والأهواء، بل حسب القوى وقدراتها.

السياسة غير مفارقة للنشاط الاجتماعي، إنها فن إدارة المصالح، تصنع البدايات والنهايات، وأياً كانت النشاطات البشرية، سواء ما تنتجه الأيديولوجيات أو البراغماتية والآنية في السلوك والتفكير، فإن ضامن نجاحها وصناعتها المتقنة هي السياسة أو السياسات التي تمكّن الأيديولوجيات من تحقيق نسب النجاح للخطط المعتمدة. وللسياسات مهاراتها التي يتلقاها الممارسون في حقلها، من مدراسهم وجامعاتهم، كما من انخراطهم المباشر في الأحزاب السياسية ونشاطاتها.

السياسة تبتلع المبادئ، مثلما تبتلع الأيديولوجيا، تهتدي بالمصالح، والمصالح آنية وبعيدة، ينقل خليل عبد الكريم عن الطبري أنه عند قدوم سعد إلى القادسية، قال رستم، قائد الفرس: «يا معشر العرب ابعثوا إلينا رجلاً يكلمنا ونكلمه»، فبعث إليه المغيرة بن شعبة ونفراً.. فقال رستم: يا مغيرة كنتم أهل شقاء... إلخ، فقال المغيرة مجيباً بعد ذكر النبي (ص): فكان مما رزقنا الله على يديه حبة تنبت في أرضكم هذه، فلما أذقناها عيالنا قالوا: لا صبر لنا عليها فجئنا لنطعمهم أو نموت.

غيّب المغيرة ما كان يتوقعه الناس وتكلّم كلاماً براغماتياً سياسياً يؤشر إلى المصالح مباشرة، ولم يتحدث عن مبادئ الإسلام ونصرته. وهذا خالد بن الوليد، قام في الناس خطيباً يرغبهم في بلاد العجم ويزهدهم ببلاد العرب، قائلاً: «ألا ترون إلى الطعام كرفغ التراب؟

وبالله لو لم يلزمنا الجهاد في الله والدعاء إلى الله عز وجل ولم يكن إلا المعاش، لكان الرأي أن نقارع على هذا الريف حتى نكون أولى به، وتولى الجوع والإقلال من إثاقل عما أنتم فيه». ولعل هذا من دوافع الفتوح الإسلامية في ظل الأيديولوجيا الدينية التي عُمِلَ في تالي الأيام لتوظيفها في إنجاز الأهداف. وهذا يشير إلى إحدى النهايات التي صنعها التاريخ، وتحديد دور كل من السياسة والأيديولوجيا. لقد ابتعلت السياسة المبادئ (الأيديولوجيا)، وها هي جديرة بصناعة النهايات، في ميادين وعصور كثيرة، مثلما هي جديرة بصناعة البدايات.

أيديولوجيا الصعود والتطور، كما الاستقرار الذي يليه الهبوط، كما يدرس ذلك ابن خلدون، وهو من صناعة السياسات، بداية ونهاية وبتأثيرات.

نهاية النهايات

ما يجعل حكاية النهاية بلا نهاية، هو أنها الوجه الآخر للوجود، فما له بداية لا بد أن يكون له نهاية، هذه جدلية يصعب تجاوزها، وإذا كانت الأيديولوجيا الدينية تقوم على فكرة ديمومة الإله، فإن البشر الذين ننطلق من تفكيرهم، يبدون غير قادرين على تحمل هذا الأمر، ما جعلهم يتحدثون عن موت الإله، وينسب ذلك إلى نيتشه.

الولع بالنهاية له بعد التجدد، وإذا كانت الحضارة كالحياة تغني ما بلغت به حد الكمال، فإن ذلك لا بد أن يكون إيذاناً ببداية جديدة، والفناء المطلق، أي ما ليس للخلاص منه أفق، يدخل البشر مناخ العدمية الذي قد يقود إلى الانتحار. ومبدأ الانتحار الذي تتوجه إليه البشرية من خلال التقدم العلمي التكنولوجي، يفتح باب التفكير بالنهاية نتيجة الحماقات المرتكبة. لكن ميزان القوى حتى يومنا هذا يميل نحو انتصار العلم للحياة، مع كل أصوات التحذير المتصاعدة نتيجة الأخطار والأخطاء، بل الأطماع، وكذلك التحديات، فالعلم يتحدّى ذاته، مثلما يستخدمه البشر في تحدّي بعضهم لبعض، فتقود خطواته إلى ارتياد مجاهل يتخوف منها العقلاء.

قدّم البشر أحلامهم كبداية للبدايات، كأنهم يعكسون بذلك قصة وجودهم في هذه الأحلام، فلإنسان يولد وأحلامه في التقدّم أو تجاوز واقعه، تحرك حياته، ويظل كذلك، يقدم الجهود ويكافح من أجل هذا الإنجاز، وما إنّ ينجز أمراً حتى ينتقل إلى غيره. وهذا دأب البشر.

لكن هذا النشاط البشري لم يستطع أن يوقف أو يعرقل المصير، وفي حال كان للبشر دور في البدايات، فإنهم يجدون خيبتهم في عدم القدرة على الاحتفاظ بما أنجزوه وبذلوا الجهد

لإيجـــاده، وتأكدوا عبر التاريخ أن لا مطمع فـــي الخلود، أو في التحكم الحاسم في النهايات. وهذه الفكرة أوجدت تراجيديا الفناء.

ميـــلاد الإنسان كحـــدث في التاريخ، تقابله نهايته، حدثان متقابـــلان تقاس إليهما الأمور الأخرى، وصولاً إلى نهاية التاريخ. ومثلما هي فكرة وجدت في لحظة معينة في ذهن فرد من البشر، فإن فكرة النهاية لها نهاية مثل غيرها، إنه مبدأ التناقض. وهنا نتذكر شاعرنا المعري في رثاء الإنسانية، من خلال رثاء صديقه أبي حمزة.

تاريـــخ الطبيعة يتطور حتى يصبح تاريخ البشر جـــزءاً منه، وفي نظرية داروين بعض ما يشيـــر إلى ذلـــك، وإذا أصرّ البشر علـــى أن لتاريخهم نهاية، فيجب إعفـــاء الطبيعة من هذه الجريمـــة. والإنسان ليس المخلوق الوحيد في هذه الطبيعة، لكنه المتفرد بهذا المستوى من الذكاء، والغرور بحسن التدبير.

ذكاء الإنسان وقدرته على التحكّم بكثير مما أوجدته الطبيعة، مما لم يثبت أنه حدث في لحظة من ملايين السنين التي أصبح البشر يتحدّثون عنها، ويعرفون أن مخلوقات أضخم قد ظهـــرت وبادت فيها، كما حصل للديناصـــورات مثلاً، تلك المخلوقات الضخمة القوية، وربما فاقـــدة الذكاء، يجب أن يدفـــع البشر إلى تفكير مختلف، ومن ثـــم سلوك مختلف في توجيه حياتهـــم، حذر مثل هـــذه النهاية. مع أنه لا كائن خارج حكم الـــزوال أو النهاية، لكن لا نهاية (حتـــى اليوم) دون بداية تالية، وإذا كان حكم النهايـــة يشير إلى النقص، ففكرة الزيادة يشير إليها حكم البداية.

إذا كان التاريـــخ لكي يتحرر الإنسان من العبودية، يجب أن ينتهي بالإلحاد كما سبق، فإن القـــول إنه لكي يتحرر من العبودية يجب أن يتوجه إلى عبـــادة الإله الواحد، هو رأي مقابل. وإذا كان الموت قهـــراً للطبيعة، يولد الخوف في الإنسان من النهاية المرتبطة بإرادة السماء فـــي الفكر الديني، فقد وجد من حاول التمرد معلناً مـــوت الإله أو السعي لقتله، وهذه فكرة تحمل قبحها في ذاتها كما يرى المؤمنون، مع أنها وجدت ليتحرر الإنسان من الخوف المتمثل بالرقابـــة الإلهيـــة على سلوك الإنسان. وربما من هنا كان تســـاؤل الإنسان، لماذا لا يقع حكم الموت أو النهاية على الآلهة؟!

كانت فكرة نهاية البشر بالموت محركة للخيال مثلما للإرادة، وقد هبّ الإنسان لمواجهة الموت كما تخبر ملحمة جلجامش منذ القديم، وعندما فشل بدأ بالتفكير في أشكال الديمومة

الأخـــرى، كالتقمص أو الجنة. ومثل أمنية الإنسان بالتخلصــ من العبودية للآلهة والتهديد بالفنـــاء، كان التبشير في العصر الحديث بآفاق جديدة للتحرر من عبودية الإنسان للإنسان أو للطبيعة والحاجات، كما بشّرت الماركسية.

بشّـــر كوجيف في أفق الماركسية بانتهاء الحروب والثورات الدموية، فنهاية التاريخ كفيلة بانتهاء الفلسفة أيضاً، لكن هذه النهايات لن تحمل «كارثة كونية»، إذ معنى النهاية هو الانتقال إلى أفق آخر، ما يشير إلى أنه لا نهاية، إنما آفاق لبدايات جديدة. لكن ذلك لم يمنع صاحب الفكـــرة من إعـــلان حيونة الإنسان، أو عودته إلى المرتبـــة الحيوانية: «ستزول كل دلالة على إنسانيـــة الإنسان». ويؤكد كوجيـــف وهو المفكر الروسي الذي عاش وعمل في فرنسا وانطلق تفكيره من آفاق الهيغلية والماركسية، «أن أمريكا هي تجسيد لحيونة الإنسان، ولا يوجد مكان فـــي العالم تكون فيـــه عملية الحيونة ما بعد التاريخية أكثر تقدماً مما هي عليه في الولايات المتحدة... فهي زعيمة العالم في عملية الحيونة»، ويشير إلى أن آخرين كالروس والصينيين يتوقون أن يصبحوا مثل الأمريكان.

تعاقب البدايات والنهايات يتعلمه الإنسان دون معلم، إنه مبدأ التعاقب، سواء في الزمن أم الأحداث أم الطبيعة، تعاقب الأيام والفصول والسنين، ومراحل العمر، هكذا دون الوصول إلى العدميـــة أو الفناء. ويسرع عقل الإنسان لإيجاد بداية جديدة، إذ حوصر وأحس بنهاية، كتولد الحيـــاة عن المـــوت، وبقاء العقب والذكر الطيب بعد الموت أو الحياة الأخرى، كما أنه بفكرة التقمصـــ قد يخاتل أو يقـــارب فكرة الجنة والحياة الأبدية. وهنـــا تبقى فكرة النهاية مجرد فكرة، فيها الصح وفيها الخطأ.

مـــن أراد إثبـــات النهايات سيجد كثيراً مـــن المواقع التي تسعفـــه بالمعلومات، ومن أراد التحـــرر من هذه الفكـــرة، والانفتاح على التفـــاؤل بالاستمرار، سيجد ما يريـــده أيضاً. فهل الفكرتان متعادلتان؟ وهل يهدأ العقل البشري ويتوقف عن التساؤل؟ إن ذلك مما يولد حيوية متناسلة ليس خطأ أن نجد فيها وبما يغذيها رحمة أو رأفة وطمأنينة للبشرية.

إن الاستسلام لفكرة النهايات طالما أثار رعب الإنسان، كما طالما حلم بها، بحكم الوجود الذي أحاط به.

الطائفية سلاح الغرب الأمضى لتفتيت الشرق الأوسط

أكرم محمود الشلي

فـي (١٤أيـار عام ١٩٤٨م) يوم الإعلان عن قيام (إسرائيـل)، أعلن دافيد بن غوريون، أن أمن (إسرائيل) يتحقق عندما تكون (إسرائيل) أقوى عسكرياً من أي تحالف عربي محتمل.

وباتـت هـذه الرؤية عقيـدة (إسرائيل) الأمنية لعقـود عديدة، إلا أن بعضـ الصهاينة رأوا لاحقاً أن هذه النظرية وحدها لا تكفي لضمان أمن (إسرائيل) واستقرارها وقوتها وتماسكها، وهذه الأمور مرهونة حصرياً بانهيار المجتمعات العربية وضعفها وتمزقها.

في مقابلة برنار لويس في (٢٠/٥/٢٠٠٥م) قال: إن العرب والمسلمين، قوم فاسدون ومفسدون فوضويون، لا يمكن تحضُّرهم، وإذا تركوا لأنفسهم فسوف يفاجئون العالم المتحضر، بموجات بشريـة إرهابية تدمّر الحضارات وتقوض المجتمعـات، ولذلك إن الحل السليم للتعامل معهم هـو إعـادة احتلالهم واستعمارهم، وفي حال قيام أمريكا بهذا الـدور، فإن عليها أن تستفيد من التجربـة البريطانيـة والفرنسيـة في استعمار المنطقـة، لتجنب الأخطـاء والمواقف السلبية التـي اقترفتهـا الدولتان، وأنه من الضروري إعادة تقسيم الأقطار العربية إلى وحدات عشائرية وطائفية ولا داعي لمراعاة خواطرهم أو التأثر بانفعالاتهم وردود الأفعال عندهم.

ولذا يجب تضييق الخناق على هذه الشعوب ومحاصرتها واستثمار التناقضات العرقية والعصبيات القبلية والطائفية فيها، قبل أن تأتي هذه الشعوب وتغزو أمريكا وأوروبا لتدمير الحضارة فيها.

في (٢٠٠٨م) كتب الصحفي البريطاني **جوناثان كوك** بحثاً كشف فيه عن الدور الذي أدّته (إسرائيل) في إذكاء الصراع بين الحضارات، ومحاولة جعل تلك المقولة أساساً لنظرة العالم إلى مكوناته الأساسية ولاسيّما البلدان الإسلامية، وفي كتابه «إسرائيل وصراع الحضارات»، يكشف كوك بوضوح محاولات (إسرائيل) استخدام مقولة صراع الحضارات لإعادة صياغة الشرق الأوسط بأكمله على نحوٍ موات لها ولمصالحها، ويؤكد أن الحرب الأهلية ودعوات التقسيم التي رافقتها، كانت على وجه التحديد هي الهدف الأول لغزو العراق، وأن هذا الهدف لم يوضع في واشنطن وإنما في «تل أبيب»، والحالة العراقية التي تسودها الانقسامات الطائفية والدينية والعرقية، تشكّل المواصفات المثالية التي أوصلوا بها الدولة العراقية من وجهة النظر الإسرائيلية، فمن يسيطر على العراق يتحكم إستراتيجياً في الهلال الخصيب ومن ثمّ في الجزيرة العربية، فضلاً عن موارده الضخمة، وحسب ما نقلته الأنباء في حينها فقد قال النائب الأمريكي لرئيس الوزراء شارون آنذاك: إن الولايات المتحدة هاجمت العراق أولاً وقبل أي شيء من أجل خاطر (إسرائيل).

ويتابع **جوناثان كوك** أن (إسرائيل) منذ عام (١٩٨٠م) قررت اتباع سياسة ملخصها: تقسيم كل مَنْ على الضفة الأخرى، أي في الجانب العربي، وبداية من الفلسطينيين، ثم زحفاً وركضاً إلى بقية الدول العربية، ويضيف **كوك** أن المحافظين الجدد كانوا يشاركون (إسرائيل) بقوة في ضرورة مواصلة هذه الإستراتيجية لإلغاء أي دور لها في دول الشرق الأوسط وإغراقها في مشكلات داخلية تعمّق من ضعفها.

ويتابع **كوك** إن الهدف هو بدء موجة من الصراع الطائفي انطلاقاً من العراق إلى كل المنطقة، وكان العراق مكاناً جيداً لاختبار هذه الإستراتيجية لأسباب كثيرة كان منها: أنه تمكن في السابق من تحقيق وئام طائفي، وإعلاء راية الوطن على راية الطائفية، فقد كانت نسبة الزيجات المختلطة بين الطوائف المتباينة، هي الأعلى في الشرق الأوسط، وكان من الواضح له إذا نجحت تلك الإستراتيجية في العراق فإن بإمكانها أن تنجح في أماكن أخرى كثيرة، ويقول **كوك**: إن هدف (إسرائيل) من ذلك هو إدخال العراق في دائرة الاضطراب الدائم، وزرع بذور شقاق طائفي إقليمي يقطع الطريق على دعوة القومية العربية ذات الطابع العلماني، وإطلاق اليد الإسرائيلية بترحيل عرب (١٩٤٨م) من فلسطين إلى خارج أرض (إسرائيل الكبرى) بحجة أن الجميع في الشرق الأوسط يبعدون بعضهم بعضاً على أسس دينية عرقية، فلماذا لا تفعلها (إسرائيل)؟ وتعدّ أحداث الحادي عشر من أيلول عام (٢٠٠١م)

فرصة ذهبية لأصحاب هذه الرؤيـــة، وجعلت الحديث عن صراع الحضارات، وتفتيت الشرق الأوسط يخرج من مجالس الهمس إلى العلن.

وفـــي شباط نشر الكاتـــب الأمريكي **مايكل كولينز بايير** مقالاً فـــي موقع (أمريكان فري برس American Free Press) أشار فيه إلى بحث نشرته دورية المنظمة الصهيونية العالمية المعروفة «كيفو نيم» بقلم الصحفي الإسرائيلي **عوديد ينون** المرتبط بالخارجية الإسرائيلية، ودعا فيها بوضوح إلى نشر الفوضى في العالم العربي وإحداث انقسام في الدول العربية من الداخل إلى درجة تصل إلى بلقنة مختلف الجمهوريات العربية وتجزئتها إلى جيوب طائفية، وهـــذا كان إحياء للنظرية عينها التي طرحهـــا البروفسور الراحل «إسرائيل شاحاك» وهدفها تحويـــل (إسرائيل) إلى قوة عالمية من خـــلال نشر الفوضى في الدول العربية ومن ثمّ إعداد المسرح في الشرق الأوسط للهيمنة الإسرائيلية.

هـــذه الإستراتيجية سبق وتحدث عن شبيه لهـــا الأكاديمي الأمريكي **زبغينـو بريجنسكي** قبـــل أن يصبح فيما بعد مستشار الرئيس كارتر لشـــؤون الأمن القومي، وذلك في كتابه «بين عصريـــن» الصادر في النصف الأول من سبعينيات القرن الماضي، والذي دعا فيه للاعتماد علـــى الأصوليات الدينية لمواجهة الخطر الماركسي، ودعا إلـــى هيمنة رجال الدين وإشعال الحروب الخاصة بالأديان والطوائف، وتقوية التيارات الدينية هذه التي لا ترى العالم إلا من زاوية الدين والخلافات الدينية.

وفي إحدى تصريحاته يقول: إن منطقة الشرق الأوسط ستحتاج إلى تصحيح الحدود التي رسمتها اتفاقية سايكس بيكو ومقررات مؤتمر فرساي.

وقـــد سبق **لهنري كيسنجـر** وزير الخارجية الأسبق لأمريـــكا أن صرح: في هذه المنطقة وُجِدَت كل الأديان، ولا يمكن التعامل معها إلا من خلال الدين... أي اللعب على وتر الدين هو المدخل المناسب لتنفيذ المشروعات التي تصبو إليها الصهيونية العالمية.

وأعتقـــد أن ما من أحد إلا قرأ وإما سمع بمشروع المستشرق الصهيوني الأمريكي برنارد لويـــس عن تقسيم الشرق الأوسط بأكمله، بحيث يشمل تركيـــا وإيران وأفغانستان، وقد تمت الموافقة على هذا المشروع بالإجماع في الكونغرس الأمريكي عام (١٩٨٣م).

وبعـــد هذا الاستعراض لخطط المنظّرين الإسرائيليـــن والأمريكيين ونظرياتهم وآرائهم فيمكـــن التأكيد أنَّ الحالة العراقيـــة وما يسودها من انقسامات مذهبية وعرقية وهي راسخة

وموجودة في لبنان مسبقاً، واليوم عملوا ولا يزالون يعملون بدأب لنقلها إلى سورية كما هو حاصل الآن، لنشر الفوضى والتفتيت في كل المنطقة، مع الأخذ في الحسبان الفوضى والتقسيم الفعلي والشكلي للسودان وليبيا واليمن ومصر وتونس ولا توجد دولة عربية في مأمن من هذا المشروع الجهنمي وهي سائرة في هذا الاتجاه وليس العكس، كما يروج أهل الفكر والثقافة لتخدير العقول ليس إلّا، وتجدر الإشارة هنا إلى ما قاله الأمريكان للراحل «ياسر عرفات» حينما رفض التوقيع على شروطهم: «اعلم أنك من منطقة قابلة لتعديل الحدود والبشر»، وفضلاً عن ذلك، أفادت دراسات صادرة عن مركز الشرق الأدنى ومعهد الدراسات السياسية والإستراتيجية المتقدمة، ومنذ زمن أنّ (إسرائيل) تريد الحصار للعراق وسورية من الشمال من خلال وجودها في تركيا والتجسس عليهما من خلال علاقاتها مع بعض الأكراد والحكومة التركية، وتستطيع (إسرائيل) التحرك ضد إيران من تركيا، وكذلك التغلغل في الجمهوريات الإسلامية في آسيا الوسطى عن طريق تركيا.

فماذا يعني هذا؟ إنه يعني محاصرة روسيا من كل الاتجاهات، وقد أفاد أحد العاملين في مكتب رئيسة لجنة العلاقات الخارجية في الكونغرس الأمريكي أن (إسرائيل) تدفع ودفعت كل أصدقائها وعملائها في المنطقة والعالم من أجل قيام الحرب في سورية وعليها، وأن مصلحتها تكمن في انهيار النظام القائم وهذا يفضح المشروع الذي تعمَّد إغراق سورية في الاقتتال والفوضى، وإخراجها كلياً من معادلات المنطقة لتسترخي (إسرائيل) وحلفاؤها ويطمئن قادتها وأهلها.

إذن، مخطط تفجير المنطقة والحرب التي شنتها الولايات المتحدة على العراق تتدرج في مخطط إقامة (إسرائيل الكبرى)، وأن اللوبي الصهيوني في الإدارة الأمريكية واليهود فيها هم من كان يدفع بقوة واستماتة في اتجاه الحرب، وهذا ما أكده كل من النائب الأمريكي **جيمس مورون** والمفكر الأمريكي **كولينز بايير**، وهذا كله يصب في المجرى نفسه الذي تحدث عنه الصهيوني الفرنسي **برنارد هنري ليفي** في كتابه «الحروب التي لا تحب» الصادر في تشرين الثاني عام ٢٠١١م.

وقد عبّر الجنرال الاحتياط عاموس يادلين رئيس الاستخبارات الإسرائيلية السابق في تصريح له في أواخر كانون الثاني عام ٢٠١٧م عن شماتته وسروره عندما قال: إن (إسرائيل) كانت مستعدة أن تدفع ثمناً غالياً يتمثل بالتنازل التام عن هضبة الجولان، مقابل إخراج سورية

من محور «سورية- إيران الراديكالي»، في حين أن ذلك من شأنه أن يحدث اليوم دون دفع أي ثمـن... طبعاً هو راهن بذلك على وهن وضعف سورية في هذه الحرب، ووعود بعض أطراف المعارضة السورية العملية.

إن الدعـوات إلى إضعاف العـرب وتقسيم المنطقة إلى كانتونـات عرقية ودينية وقبلية كانـت دوماً موضع مخططات وتصورات إستراتيجية لمعاهد البحوث الأمريكية التي يسيطر عليها اللوبـي الصهيوني مثل: مؤسسة التراث، والمعهد الأمريكـي لأبحاث السياسة العامة، ومعهـد أبحاث السياسة الخارجية، ومعهد بروكنجز- هذا بالإضافة إلى العشرات من معاهد الدراسات الأخرى مثل: مركز فري مان للدراسات الإستراتيجية في تكساس، والمعهد اليهودي لشؤون الأمن القومي، ومعهد دراسات السياسة والإستراتيجية المتقدمة... إلخ.

وهـذه المعاهد طرحـت أهمية الهيمنة الإسرائيلية على المنطقـة، وإيجاد نظام إقليمي شرق أوسطي بدلاً من النظام الإقليمي العربي، وهذا ما تسهم به الجامعة العربية.

إذن، نظريـة الفوضى الخلّاقة هي مشروع مطروح حتى قبـل احتلال أفغانستان وانهيار الاتحـاد السوفييتـي من معاهد البحـوث الأمريكية، ثم أعـادت **كونداليزا رايس** إثارة هذا المشـروع من جديد في سنـة (٢٠٠٦م) والسعي إلى تحقيقه، وربما ما تشهده المنطقة اليوم هو أحد ثمرات هذه الجهود الهدّامة.

التفتيـت الطائفي على مستوى المنطقة يحتاج بالضرورة إلى طائفيين أو إلى نوعيات تدّعي العلمانية ولكن لا تدري خطر ما تفعل، ولا سيّما إذا كانت مخترقة بوسيلة أو بأخرى أو تحركها دوافع وأحقاد وكبريات خاصة.

فالقوى العلمانية واليسارية والقومية والمبدئية والصادقة مع ذاتها، لا تؤدّي هذا الغرض، لأن تكوينهـا الفكري والثقافي والعقائدي لا يسمح لها بذلك، إذن من هو المؤهل للقيام بهذا الـدور؟ طبعاً هـي القوى الدينية المتعصبة والمتطرفـة والتكفيرية فضلاً عن كل من يغذّي الثقافة الطائفية بالقول أو الكتابة أو الفتاوى والخطابات والمقابلات والأحاديث والألفاظ... إلـخ، هؤلاء هم الرهان لجر المنطقة إلى الدائرة التي تخطط لها دوائر الصهيونية العالمية، وهو تفتيت المفتت والضـخ والحقن الطائفي حتى الصدام ثم تجزئتها على مقاسات تتلاءم مع (إسرائيل) ومستقبلها لقرن قادم على الأقل، لأن سايكس- بيكو قد شاخت ولم تعد صالحة لخدمة هذه الإستراتيجية الصهيوأمريكية.

فالغرب الواقع تحت تأثير القوى الصهيونية ومن خلال توظيف الدين السياسي والاستثمار بـه، يسعى لتطويع الشعـوب وتدجينها في إستراتيجية السيطـرة والهيمنة، وإشعال الحروب الأهليـة والاقتتال الداخلـي، وتنفيذ مخططاته من دون أن يرسل جنديـاً واحداً إلى ميادين القتال، وأياً يكون الخاسر فهو مكسب للغرب ودعم لـ(إسرائيل) في المنطقة، فالخاسر الوحيد أو الرابح هم بالنسبة إلى الغرب أعداء.

والكل يتذكر كيف استخدم الغرب إستراتيجية الدين وتشجيع التطرف والتعصب الديني من كل الأديـان، في حربه لمجابهة الاتحاد السوفييتي السابق، على قاعدة الإيمان والكفر وهذا هو الخطـاب نفسه المستخدم اليوم، لا أعتقد أن أحـداً أكثر سعادة من (إسرائيل) في هذا الزمن، وهي تقف وتتفرج على الوضع العربي في مسلسل حروب المنطقة الغارقة بالاقتتال والدماء تسيل في كل ناحية أكثر من أمطار الشتاء العربي ومياه أنهاره التي أصابها الجفاف منذ عقود.

والسؤال الأخير؟ هل ستتمكن (إسرائيل) وأمريكا من تنفيذ هذا المخطط الجهنمي والخطير من خلال البوابة الطائفية؟ أول وآخر ما يمكن قوله بهذا الصدد، هو الحذر الحذر من غول ونار الطائفية لأنها ستأكل الجميع، وتكون بمنزلة حلبة السيرك التي يتفرج عليها الجميع.

المراجع

١- أمريكان فري برس، مايكل بايبر، مقال، ٢٠١١م.

٢- المنظمة الصهيونية العالمية، عوديد ينون، صحفي إسرائيلي، ٢٠١١م.

٣- بين عصرين- العصر التكنوتروني، بريجنسكي، ١٩٧٥م.

٤- تقسيم الشرق الأوسط، برنارد لويس، ١٩٨٣م.

٥- الفاينشال تايمز، جوناثان كوك، صحفي بريطاني، ٢٠٠٨م.

٦- إسرائيل وصراع الحضارات، كتاب لـ جوناثان كوك، ٢٠٠٥م.

٧- الحروب التي لا تحب، كتاب، برنار هنري ليفي، تشرين الثاني، ٢٠١١م.

٨- أبحـاث كثيـرة منشورة، معاهد أمريكية، بروكنـز- فريمان اليهودي للأمن القومـي اليهودي- السياسات الإستراتيجية المتقدمة... إلخ.

الكونيات والموسيقا

معاذ قنبر

إن المتأمـل المتبصر للنجوم، يجد خلف المنظومة الكونية عنصراً خفياً من الجمال والرشاقة الداخليين، وبمزيد من التأمل، يجد بشكل غير مباشر أن خلف تلك الأشكال موسيقاها. وبالمقابل فإن مزيداً من التأمل المتبصر في تذوق الموسيقا، يجعلنا ندرك أنَّ تعلم الموسيقا يعني تعلُّم فهم الغناء الذي تصدح به الأشكال. ذلك أن الصوت الصادر عن النغم والغناء هما، من كل ما يحتويه العالم، الأكثر طاقة تعبيرية عن الجمال الكامن في الطبيعة. لذلك – ووفق فيلسوف الفن رافيسون – من الواجب أن يتعلَّم المرء الموسيقا قبل كل شيء ليصير حساساً لما تقوله الأشياء. ومن خلال استماعنا المتبصر للموسيقا، نجد ذلك الإحساس الغامض بهذا الاتساق الكلي الذي يتلاحم من خلاله نتاج الذكاء مع نتاج الطبيعة.

والواقع أن هناك سرّاً غامضاً وراء فتنتنا بالسماء، إنها فتنة التأمل في هذا المجهول اللا متناهي والرغبة في معرفة السر الذي يسبب لنا ذلك القلق الجليل الذي من خلاله نرغب في المعرفة لتحقيق الطمأنينة وسط هذا الاتساع اللا متناهي، ولإعلاء صوتنا بأننا موجودون وقادرون على التواصل مع اللا متناهي، هنا بالذات يكمن سر متعة الكونيات وسر متعة اندماجنا في تأمل السماء حتى بالنسبة إلى من ليس لهم معرفة بعلوم الفضاء. إنه السر الذي يجعلنا نتصور المجرد من خلال المحسوس، فيمتد عقلنا لتصورات خارج نطاق

مداركنا الحسية المباشرة. أمــا متعة الموسيقا فهي بالضبط تعبر عن هذا التصور الجدلي المقابــل، إذ نعبّر عن المحسوس من خلال المجردات المعَبر عنها من خلال الأنغام، والتي لا تقبل الاحتواء المكاني أو الزماني. هذا ما تفعله فينا متعة الاستماع إلى الموسيقا، ولاسيما الرومانسيـــة وما بعدها. وهو السر الذي يجذبنا إلى الاستماع إلى **شوبان، وليست، وبيتهوفن، وشوبرت، وبرليوز، وشايكوفسكي، وبرامز، وفاجنر، وديبوسي، وشوينبرغ**.... إنه الالتباس أحياناً، والغموضــ الجميل أحياناً أخرى، لذلك لسنا بحاجــة إلى أن نكون موسيقيين محترفين لكي نتمتــع بتلك الطمأنينة الغامضة في عالم الموسيقا، يكفينا أن نتأمل تلك الروعة الكامنة في سر افتتاننا بتلك التنويعات الموسيقية لنجد نوعاً من الطمأنينة الذاتية. هذا المنحى الجدلي هــو نفسه الذي يجعلنا نشعر بتلك الصلة الرمزيــة عندما نستمع إلى تلك التنويعات اللحنية ونحن ننظر إلى السماء.

إن التجربة الموسيقية هي تجربة ذاتية بالنهاية، إنها تجربة إيقاع تدخلنا في حالة فريدة مــن التوحد مع عالمنا الداخلــي، أي تعيدنا إلى تجربة الإحساس المجرد لما قبل اللغة، إلى مرحلة كنا ننظر فيها إلى الكون فنرى تألق نجومه، ونتماهى مع امتداد مجرتنا بإيقاع يصعب اليــوم أن نراه مع التلوث الضوئــي الذي جاءت به التكنولوجيا الحديثة. ونحن اليوم غالباً ما نتوحَّد مع ما نسمع من خلال الضوء الخافت، إذ كانت المشاعر مع الكون لا زالت في بداياتها المجــردة التأملية، بل إننا قد نتوحَّد مع عوالم حسابية سرية، فمن يسمع الموسيقا لا يدرك أنه يتعامل مع أرقام، كما أنه لا يدرك أنه بزيادة اندماجه يعود إلى عالمه الذاتي، الذي ينعكس فيه التناغم الكوني العظيم.

إن الموسيقــا هي الطاقة الأساسيــة أو الأولية، التي تتجسد في الكون كذبذبات مختلفة، تبدأ بالذرة ولا تنتهي بالمجرة. إنها الطاقة وقد تشكلت من خلال الصوت والطنين والذبذبة التي تعبر عن نفسها وفق أنساق مختلفة. ووفق تلك الذبذبات – التي تعدّها النظرية الكمومية أساسية في عالم الجسيمات الأولية، التي تشكل الذرة التي يتكون منها كل ما نراه وما لا نراه مــن الكون – يمكن للكون ككل، وللحياة كنتاج كوني، أن ينتقلان من الإمكانية إلى الفعل. ومن السكــون إلى الصيرورة. وما الموسيقــا التعبيرية إلا أحد أشكال هذه الذبذبات الطاقيّة وقد أعيــد صياغتها بأسلوب واعٍ. فمن خلال التآليــف الموسيقية يعيد المؤلف إنتاج بنية الطاقة الكونيــة بأسلوب داخلي. وبتعبير آخر: يعيد إنتاج الخلق للكون الكبير من خلال الأنا الفردية النسبيــة. وقــد يكون من المفيد أحياناً ومجازاً أن نفكّر فــي المنظومة الكونية، كأداء قطعة

أوركسترالية تُبتَدَع كراستها الموسيقية في أثناء عزفها. فكما أن الموسيقا التي نسمعها تنتج عن مجموعات كثيرة من الأدوات الموسيقية التي تعزف معاً في الوقت نفسه، والتي ترجع إلى سبع نوتات أساسية، فإن المنظومة الكونية نتجت وتنتج عن عدة تفاعلات وتجاذبات مادية غالبيتها ذات طبيعة تحكمها المصادفة الهادفة، والتي تعود إلى مجموعة من القوى والجسيمات الأساسية التي تؤدي إلى هذا التنظيم الكوني البديع.

وبالعودة إلى التاريخ، نجد أن لفظة موسيقا باللاتينية «musica» مشتقة من لفظة «musa» ومعناها آلهة من آلهات الفنون، وهن الآلهات التسع لجوبيتير، وجميعهن أخوات شقيقات يعبِّرن عن اتحاد الفنون وارتباطها بعضها ببعض، اختصت الأولى بالتاريخ، والثانية بالشعر الحماسي، والثالثة بالخطابة، والرابعة بالغناء، والخامسة بالرثاء، والسادسة بالتراجيديا، والسابعة بالكوميديا، والثامنة بعلم الفلك، والتاسعة بالرقص. إذ نلاحظ هنا ارتباطاً عضوياً بين الفنون التشكيلية ممثلة بالرقص والمسرح والغناء، وهي كلها تمثل قوالب موسيقية مختلفة، إضافة إلى الخطابة والشعر والتراجيديا والكوميديا والرواية التاريخية وهي فنون أدبية، تتمازج وفق التصور التقليدي القديم مع علم وحيد يعتمد على الملاحظة هو علم الفلك.

وفي المقابل: إن مصطلح علم الكونيات (Cosmolog) مشتق من اللغة الإنكليزية من كلمة «كوسموس» الإغريقية، التي تعني العالم بوصفه منظومة مرتبة وكاملة، والتركيز هنا على التنظيم والترتيب مثلما هو على الكمال، الذي تقابله الفوضى. لذلك نظر الفيثاغورثيون إلى الأرقام والهندسة بوصفها الأساس المتناغم والمتناسق لكل الأشياء الطبيعية وفق التناغم الموسيقي.

ومن ذلك المنطلق، كانت الموسيقا قديماً توضع مع العلوم الآتية (الفلك والهندسة والحساب) ويقوم ذلك التصور على فكرة مفادها أن تلك العلوم مع الموسيقا تشكّل الأساس الممهد لنشأة النظام من الشواش البدئي، وهذا يوضح التداخل التاريخي الذي يجمع بينهم. لذلك لم يكن من الممكن تصور التنظيم السائد في الكون، والتراتب الصارم في الحساب المنطقي، دون تصور منظور تناغمي يرجع وراءه، وهذا ما كان يمثل في تلك المدّة، التفسير الشامل لجميع الظاهرات الطبيعية الأرضية والسماوية، فعلى سبيل المثال: كان مصدر معدن الحديد قديماً هو النيازك الهابطة من السماء ولم يكن مستخرجاً من الأرض، ومن ثمَّ

كان يرتبط هذا المعدن بالمنشأ السماوي، فكانت السماء وفق هذا التصور تجمع بين الإيقاع التأملي والعطاء المقدس. فكان الإله الحداد له علاقة بالموسيقا والغناء من أجل ضبط الإيقاع الكوني، وخلال مدّة طويلة كان الحدّادون وصانعو القدور هم أيضاً موسيقيين وشعراء وسحرة، فكانت هناك علاقة وطيدة بين الطقوس الشامانية المقدسة، وصناعة الحدادة، ومهنة الرقص والغناء والشعر. وكأن هناك علاقة تبادلية بين النزول المقدس من السماء، والصعود الإيقاعي إليها من خلال الغناء والموسيقا.

وقد تكلم أفلاطون أن الفيثاغوريين أرادوا أن يعمموا التناغم الموسيقي في الكون على أسس النظام والتناسق. إذ نظر فيثاغورث إلى الوجود متمثلاً في صورتين ذواتا وجه واحد، فالأشياء إما أن تكون أعداداً، وإما أنها تحاكي الأعداد. وهذه الأعداد لا تفارق الأشياء بل تتّحد بها، لذا فالعالم كله توافق نغم وعدد، وفي العدد مبدأ الانسجام والتوافق، وتجدر الإشارة إلى أن تصور الفيثاغورية للأعداد كان تصوراً هندسياً وليس حسابياً، بمعنى أن العدد واحد يقابل النقطة، والعدد اثنين يقابل الخط، والعدد ثلاثة يقابل المثلث... وهكذا، وهو الأمر الذي ييسر فهم قولهم إنَّ العالم عدد، وهو يعني أن العالم في جوهره هو أشكال هندسية، وهذه الأشكال أهم من الماء والهواء، إذ أدّت الأعداد الكاملة وفق التناغم الموسيقي دوراً خطيراً في الفلسفة الفيثاغورية، وقد شيدت هذه الفلسفة الكون بأكمله عليها من خلال دعوى فيثاغورث القائلة إنَّ «كل شيء عدد». وائتلاف تلك الأعداد التي تشكل الأساس «القانوني» لبنية الكون، يقوم بدوره على التوافق الحاصل في تركيبة النغم، ومن ثمّ يغدو التناسق الكوني قائماً على أساس تناغم عددي كامل. بتلك التصورات كان الفيثاغوريون أول من توصّلوا للقول بعدم مركزية الأرض، عندما أكدوا أن مركز العالم لا بد أن يكون مضيئاً بذاته، لأن النور خير من الظلام، كما يجب أن يكون ساكناً لأن السكون خير من الحركة، والأرض مظلمة وفيها نقائص كثيرة، فلا يصح أن تكون مركزاً للكون الذي هو عندهم نارٌ أبدية تمد الشمس بالحرارة، التي تعكسها بدورها على الكواكب، ومن ثمّ يغدو العالم حادثاً وليس قديماً، وكان حدوثه مقابلاً للعدد (١٠)، ومركز العالم نار، ثم انفصلت الأشياء، ومن اللا محدود، واتجهت نحو النار، وباتحادها معه تكوّن العالم، وقد رتبه على الوجه الآتي: السماء الأولى، فالكواكب الخمسة، ثم الشمس والقمر والأرض المقابلة، وهي كلها تدور حول نار مركزية هي «بيت زيوس» لأنها كروية الشكل، ومجموعها عشرة بوصف كمالها وانتظامها، يبعد بعضها عن بعضها الآخر مسافات متناسقة، تصدر عنها نغمات عذبة تسحر الألباب، وتتحرك هادفة كما

تتحرك عقارب الساعة سواء بسواء. أما عالم ما تحت فلك القمر، فإنه يخضع للكون والفساد والتحول والتغير، ويقطنه الناس في جهته العليا فحسب. إذ تشف الموسيقا الفيثاغورثية عن ماهية الأشياء في نسب عددية أكثر مما تشف له عنها في الأعداد.

وفي السياق نفسه، يرى أفلاطون أن ثمة نموذجاً هندسياً بدئياً واحداً ووحيداً للعالم، ولذلك ليس هناك سوى عالم واحد وحيد يحاكيه. ولا يمكننا أن نفهم تقسيم الجسد الكوني الموحد لدى أفلاطون، إلا إذا أخذنا بالحسبان صلته بالتقليد الفيثاغورثي لرمزية الأعداد، فقد أخذ أفلاطون عدديتين متواليتين بين (١ – ٣– ٩ – ٢٧) و(٢ – ٤ – ٨) ووضع لهما مغزى هندسياً محدداً، فالعدد واحد يشكل وحدة مطلقة غير قابلة للانقسام، والعدد ثلاثة يشكل ضلع المربع، والعدد تسعة مساحة المربع، والعدد سبع وعشرون حجم المكعب مع الضلع يساوي (٣)، وبما أن الكون ليس مجرد وجود هندسي وحسب، إنما وجود فيزيائي أيضاً، فإنه صورة تنعكس أيضاً عبر جملة من الأعداد (٢–٤–٨) وتتوضع في نسق مشترك متجاورة مع الأعداد التي تمثل البنية الهندسية له. على هذا النحو فإن الجسد الواحد للكون يعكس سلسلة الأعداد السابقة، وهذه هي بنية المجالات التي يتشكل منها الكون. وثمة بين الأعداد السباعية السابقة الذكر ثلاثة أنماط من النسب الحسابية والهندسية والتوأمية (الهارمونية)، وهو ما يتوافق مع التعاليم الفيثاغورثية عن النغمات الموسيقية لمدارات الكواكب. وعلى هذه الصورة، يكون كَوْنُ أفلاطون قائماً على مبدأ التناغم الموسيقي الهندسي الحسابي. إذ حاول أن يربط بين التناغم، ونظريته الكونية في الأعداد، من خلال إدخال ثلاثة أنواع من الأوساط المتناسبة. الحسابي والهندسي والتناغمي، ومن ثمَّ كان اهتمامه ينصب على النسب العددية وتناسقها الهارموني، أكثر من الأعداد نفسها.

إن هذه اللمحة التاريخية هي جزء يسير من الأمثلة التي تؤكد لنا على تلك الوحدة العضوية غير المباشرة التي كانت تجمع بين التأمل في الكون، والالتفات إلى التناغم الكلي الذي يوحد أجزاءه المختلفة.

وحديثاً قام علماء الكون باستخدام الأجهزة الحساسة من خلال الأقمار الصناعية والأجهزة الإلكترونية، للتنصت على الأصوات التي تصدر عن الأجرام السماوية (وهو ما حاول تصوره فيثاغورث تأملياً)، بتحويل الموجات الراديوية والكهرمغناطيسية الناتجة عن حركتها، إلى ذبذبات صوتية فكانت النتيجة مذهلة، إذ نجد أن هناك بعض التمازج بين

الأصــوات التي تصدر عن بعض الأحداث الفلكيــة، وبعض الذبذبات الصوتية التي تحدثها الآلات الموسيقيــة، فقــد لوحظ نسق تناغمـــي متقارب بين الانفجــارات الشمسية وصوت الأورغــن، وبمزيــد من الاستمــاع المتأني قد نجد صوتها قريباً من صـــوت صفير ناتج عن الهارمونيــكا. أمَّا الصوت الصادر عن عطارد فيبــدو كجهير صادر عن آلة نفخية، والزهرة كأجراســ كنسية، أمَّا الأرض فأشبه بأوركسترا موسيقية تسودها آلات نفخية، دون أن ننسى النوتات الهائلة التي تقذف بها أرضنا يومياً من خلال الأشعة الكونية الخلفية التي يمتلئ بها الفضـــاء الكوني، والتي لا يزال إيقاعها ينبض بتناغــم صادر عن ١٣,٧ مليار سنة، أي سنة لحظــة الانفجار الكبير. والصوت الصادر عن المريــخ يجعلنا نفكّر بتلك التراتيل الكنسية. وقد التقطت المركبــة الفضائية «فوياجير ١» أصواتاً حول كوكب المشتري كصوت الطائرة النفاثــة عندما تخرق الحاجز الصوتــي، أما الصوت المقلق الصادر عــن حركة المشتري فيذكّرنــا بموسيقا بندرسكي، وهو الأمر يظهر بشكل أوضح مع الأصوات الصادرة عن قمره أيــوا. ومع زحل ندخل عالماً موسيقياً أكثر غموضاً وقلقاً يذكّرنا بموسيقا إلكترونية غامضة أشبــه بأعمال شتوكهاوزن، ثم نعود إلى التناغــم العميق والعذب مع كوكبي أورانوس ونبتون. أما نجمة ألفا سنتوري التي تقع في برج القوس، تصدر صوتاً مماثلاً للشمس مع وجود فارق بمقــدار «أوكتاف» بينهما، بمعنـــى أن الشمس إذا كانت تمثل عزف آلـــة الفيولا، فإن نجمة ألفـــا تمثل عزف آلة التشيلو. وكثيراً ما نجد أن الصوت الصادر عن النجم النيوتروني يشبه الأصوات الصادرة عن الطبول الإيقاعية المتناسقة.

والطريف هو أن ما يجمع بين هذا التنوع المذهل للظواهر الكونية، والإيقاعات الهارمونية الموسيقية، هو استنادها المدهش إلى قواعد محدودة من العناصر، فكل المادة التي نعرفها ليست إلا اتحاد عناصر جسيمية محددة بثلاثيات جسيمية جوهرها الكواركات – الليبيتونات، إذ يمكن التحدث عن ستة أنواع من الكواركات هـي: الثنائي الكواركي العلوي والسفلي اللذين يكونان البروتونات والنيوترونات، بالإضافة إلى الكواركات الأثقل «الفاتن – الغريب».

و«القمــي – القاعي». وستة أنواع من الليبيتونات هـــي: الإلكترون والنيوترونو – الميون والنيوترينو الميوني – التاوون والنيوترينو التاوي. إنها مجموعة من اثني عشر عنصراً جسيمياً أساسياً كوَّنت كل هذا التنوع اللا محدود.

وبالمقابل، نجد أن كل النغمات المختلفة التي اجتمعت في الموسيقا الغربية الكلاسيكية، تتضمــن اثنتي عشرة نغمة فحســب. اثنتا عشرة نغمة ألّف منهـــا المؤلفون هذا الكم الهائل

مــن التنويعات الموسيقية، فلا نجد مقطوعتان متماثلتان. كل تلك التذبذبات الخلاقة نتجت عــن عناصر معدودة من الأساســ النغمي. ورياضياً إذا ما حسبنا درجة الاحتمالات القصوى التــي يمكن أن تولدها هــذه النغمات الاثنتا عشرة سيكون ذلك الرقــم فلكياً بحق، وهو مئة وسبــع وعشرون متبوعاً بمئة وثلاثة أصفار، هنا نجــد أنفسنا نستخدم الطريقة نفسها التي يستخدمها الفلكيون لتحديد المسافات بالسنوات الضوئية، والأعداد الفلكية بالغوغول (واحد متبــوع بمئة صفر)، وعندما نتحــدث مليودياً وهارمونياً، نتحدث عن مئــة وسبعة وعشرين غوغولاً من التركيبات اللحنية المختلفة، ذلك أشبه بعدد الجسيمات في الكون. ونحن هنا لم نتحــدث عن التمبو والسرعة والألوان الآلية وألوان الغناء، وهذا يضيف مجرة فوق مجرة في الكون الموسيقي الذي ما زالت حدوده أبعد من أن تحسب.

وبالمعنــى العلمي، تغدو الموسيقا تجمعاً منظماً ومقصوداً لذبذبات مادية تعطي تناغماً، ومن ثمّ تغدو كتعبير مرمّز لصدى الرغبة الأزلية في رؤية النظام في الكون. لكن تلك الرموز لــم تنتج عن تصور عقلاني منطقي بقدر ما ارتبطــت بتصور حدسي يتجاوز المعنى المادي المألــوف وفق حركات إيقاعية تلائم مفهوم الحركة الكوني الذي لا يتوقف، فتغدو الموسيقا كإيقاع داخلي يعبر عنه بأنغام تعكس التناغم الكوني الذي منه جئنا.

علــى سبيل المثال: يعد الهيدروجين أبسط أنــواع الذرة والعنصر الأكثر وفرة في الكون، يتكون من بروتون واحد وإلكترون، وتعبر مستويات طاقته بوحدات بسيطة. وتتضاعف طاقته بوساطــة وحدة ثابتة من الطاقة إذ تشكِّل مجمعة أرقــام كاملة: (١- ٢- ٣...) وتذكرنا هذه الصيغ الرياضية المدمجة بالنغمات الموسيقية، تلك النغمات المتناسقة على أوتار الغيتار، أو أنبــوب الأورغن، تلك التي توصف أيضاً بوساطة علاقات عددية بسيطة، وليس ثمة مصادفة في أن ترتيب مستويات الطاقة في الذرة، بمنزلة استجابة إلى موجات اهتزاز الكم، أسوة بتردد الآلات الموسيقية لاهتزازات الصوت التي يتولد عنها هذا الإحساس العميق بالجمال والتناسق الكونــي، وهذا هو الطموح الذي سعت إليه الفيزياء الفلكية. فعندما يتحدث الفيزيائيون عن «الجمــال والأناقة» في الفيزياء، فإنهم يعنــون بذلك أن التماثل يسمح لهم بتوحيد عدد كبير مــن الظواهر والمفاهيم المتنوعة في صيغة مركــزة ومختصرة، وكلما كانت المعادلة جميلة انطوت على قدر أكبر من التماثل ومن الإيجاز في شرح أكبر عدد ممكن من الظواهر. إذ كتب بــول ديراك يوماً: «من الأهمية بمكان وصــول الباحث إلى الجمال في معادلاته، أكثر من أنّه مجرد اختبار مناسب، ربما لأن التباين يرجع إلى عدم أخذ معالم صغيرة بالحسبان على نحو

صحيح، لكنها سوف تتضح عبر تطورات أبعد للنظرية. ويبدو أن عمل أحد ما انطلاقاً من وجهة نظر الوصول إلى الجمال في معادلاته، أو إذا كانت لديه حقاً بصيرة سليمة، فهو بحق على طريق مؤكد للتقدم». وهو الأمر الذي أدخل في الواقع السرور إلى (بوهم) عند قوله: «إن الفيزياء شكل من أشكال المعرفة، وهي في حد ذاتها نوع من الفن. والفكرة الرئيسية عن تصور الفيزيائي للجمال تتضمن التناسق والتناغم الكوني» الأمر الذي دفع أينشتاين للقول: «تستند كل المحاولات إلى الاعتقاد بأن بنية الكون لا بد أن تكون متناغمة تماماً، وأنه لمن الرائع اكتشاف أن معادلات معقدة، شأن معادلات الجاذبية، لا يمكن العثور عليها إلا من خلال اكتشاف حالات حسابية بسيطة منطقياً».

ومن هذا الإحساس بالتناغم الخفي، تطمح الفيزياء إلى تفسير كل شيء، أي كل ما يمكن أن تحتويه الطبيعة. وآخر تلك المحاولات على المستوى النظري كانت نظرية الأوتار الفائقة، التي يمكن عدّها، وإن ما زال ينقصها الإثبات التجريبي، محاولة لرسم صورة متماسكة للطبيعة أشبه بالطريقة التي يستخدم وفقها الكمان الوتري لتوحيد كل العلامات الموسيقية وقواعد تآلف الألحان ضمن إطار واحد.و هذا ما ندعوه بالحلم الكبير للوصول إلى نظرية كل شيء، أو النظرية النهائية. يقول ميشيو كاكو في معرض شرحه لنظرية الأوتار الفائقة «يتضح أن طوفان الجسيمات دون الذرية الذي ما انفك العلماء يكشفون المزيد منه على مدى أكثر من عقد ما هو إلا نوتات على وتر فائق، وقوانين الكيمياء التي تبدو عشوائية ومربكة هي النغمات التي تعزف على الوتر نفسه، والكون نفسه سيمفونية على أوتار متعددة، وقوانين الفيزياء هي ما يجعل هذه الأوتار الفائقة تتناسق».

إن هذا التصور الكوني للفن الموسيقي، يحمل معه كل عوامل الاستمرار والأبدية، ويتجاوز المرحلة التي أبدع فيها إلى مراحل أخرى، فيتجاوز قيود مرحلته إلى الاستمرار والخلود.. وهو أمر ينطلق من مسلمة أساسية هي أن الجنس البشري لن يبقى هنا إلى الأبد، وقد يموت، ولكن لا يزال هناك أمل ما، طالما أن أحداً لا يزال يسمع نغماً لأحد آخر، عندها قد تعود الحضارة إلى مسارها الصحيح واستمرارها التطوري. فالشمس نفسها ستصبح عملاقاً أحمر، ستبتلع الأرض بعد عدة مليارات من السنين، هذه حقيقة علمية. الكوكب سيموت، ربما عند ذلك الوقت، ستتاح لنا الفرصة لنقيم محطة أخرى على كوكب آخر ننتقل إليه، وعندها لا بد أن نكتشف طريقة ما ننقل معها أشياءنا القيمة، لوحة موناليزا الأصلية مثلاً، لكن لنتأكد أن أي شكل من أشكال البشرية الباقية حتى ذلك الحين، لا بد أن تحمل معها

نسختهـا الكونية المعبرة عن نتاجها الأصيل الخلاق، كالتسجيل الأصلي على أسطوانة تحمل السمفونيـة التاسعة لبيتهوفـن، وكونشيرتو البيانو الثاني لبرامز، وأوبـرا الفالكري لفاجنر، ستحملـه كما يحمل المستقبل كل إمكانات التمدد الكوني الذي لا نهاية له، إنه الجانب الذي من خلاله قد نكون على يقين أننا سنتفاهم مع أحد الكائنات الغريبة على الجانب الآخر من ذلك الكوكب في حال وجوده، عندها قد نقف شامخين أمامه فحسب.

المراجع

١- ليزنارد بيرنشتاين، التنوع اللا محدود في الموسيقا، ترجمة: محمد حنانا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١٠م.

٢- بريوشينيكيـن، الفيزياء الفلكية والميثولوجيا القديمة، ترجمة: حسـان ميخائيل إسحق، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ٢٠٠٦م.

٣- بيتر كولز، علم الكونيات – مقدمة قصيرة، ترجمة: محمد فتحي خضر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.

٤- ميشيو كاكو: كون أينشتاين، ترجمة: شهاب ياسين، كلمات عربية للترجمة، ط٢، ٢٠١٢م.

حنا مينه بين الرواية والدلالة الفكرية

(١٩٢٦-٢٠١٨م)

عبد اللطيف الأرناؤوط

عندما ينظر المبدع إلى عملية الإبداع بعد أن يمارسها زمناً يُنمّي فيه خبراته، ويتعلّم من أخطائه، فلا بدَّ أن يكون إسهامه النقدي في هذا المجال متميزاً عن عمل ناقد منهجي لا يمارس عملية الإبداع ولا يصطلي بوهجها...

والكاتب حنا مينه غني عن التعريف، فهو كاتب القصة والرواية، وله في هذا الميدان رسوخ قدم، وها هو ذا يضيف إلى أعماله الإبداعية محاولة جادة في التنظير لفن الرواية والقصة، غير أن هذه المحاولة التي تتوّج جملة محاولات سبقتها لمبدعين جمعوا بين الكتابة الإبداعية والتنظير لها، ومنهم: (إليوت وبوشكين وتولستوي وغوركي)... قد تثير جملة من الأسئلة، منها أن المبدع حين يكتب يصدر عن عفوية وفطرة، ثم يتولّى النقد من بعده تحليل عمله الأدبي. فالكتابة ليست احترافاً يقوم على إتقان مهارات وتقنيات تؤهل من يتقنها للإبداع، كما هي في الأعمال التجارية مثلاً. إنها قبل كل شيء موهبة ذاتية، ومَنْ يفتقر إلى هذه الموهبة فلن يجديه الإلمام بالتقنيات الفنية الضرورية لإبداعه، ويعني ذلك أن الخبرة وحدها لا تخلق قاصّاً ولا شاعراً، غير أنها على ما يبدو ضرورية لصاحب الموهبة، وتوجيهه إلى عطاء أفضل، والخبرة قد تُكتسب بالمحاكاة والقراءة الجادة للآثار القصصية، وليس من الضروري أن تُحصّل بالنظريات والمبادئ.

وإن كان لا بـدَّ مـن التنظير لها، فإن ما يقدّمه المبدعـون في أي فن أدبي من مبادئ وملاحظـات فـي مجال إبداعهم، يظلُّ أقـرب إلى الصدق لأنه يأتي ثمـرة خبرة المبدع وتجربته، على الرغم من ادعاء النقاد أنهم أقدر على فهم العمل الأدبي وتفسيره من المبدع نفسه.

توّج الكاتب «**حنا مينه**» تجربته الإبداعية الطويلة في تقديم عدد من المبادئ والإرشادات لكاتب القصة المبتدئ، وبدا أنه لم يكن يصدر عن عفوية واستسلام لموهبته في فن الكتابة، والكاتـب مطّلع علـى الآراء النقدية العالمية والمحلية حول فن القصة، وهو يضع هذه الآراء على محكّ التجربة ويناقشها بعمق... وكثيراً ما يعارضها في ضوء تجربته الفنية.

لم يؤلّف «**حنا مينه**» كتاباً منهجياً على الطريقة التقليدية السائدة في فن الرواية والقصة، بـل آثر منهجاً مرناً يقوم على تحديد مشكلات معينة تواجه الكاتب وكيفية معالجتها، فأفرد لكل مشكلة فصلاً مستقلاً، وبدأ معالجتها التي تقوم على الاستشهاد والاقتباس، غير أن قلمه يتدفـق، وتتوهج كتابته بحرارة الفيضـ الذاتي والتجربة بعد أن التحم جيداً بالموضوع حتى بدا وكأنه يكتب عملاً إبداعياً.

يسلـط الكاتب الضـوء على الجانب العملي مـن كتابة القصة، والسبـل الكفيلة بتحرير كاتبهـا من خطر التقريرية والمباشرة، والافتعال، تلـك الأخطاء التي يقع فيها كاتب القصة المبتدئ أو المغامر وهو مطمئن إلى إمكاناته الذاتية بلا تخطيط مدروس لعمله، فتضره ثقته المفرطة بنفسه قدر ما تنفعه.

يتحـدّث الكاتب «**حنـا مينه**» عن الهدف مـن الكتابة في مجال فـن القصة، ودلالتها الفكريـة، فيشيـر إلى صعوبة فن كتابـة القصة القصيرة وتعقيده، لأنـه يتطلب عدداً من المعطيـات، إذا لم يراعها الكاتب سقط عمله، فهـي تقوم على البراعة في اختيار اللقطة المفردة من الحياة، وتتطلب ملاحظة كاتبها الدقيقة في عملية القص التي تثير التشويق.

إن القـدرة على تحويل الحدث العادي إلى عمل خارق ينمو فنياً في نفس الكاتب قبل أن يدوّن على الورق، وتوفير الحبكة الفنية الملائمة من أهم شروط الإبداع القصصي.

يتحدث الكاتب «**حنا مينه**» عن اللقطة المفردة التي يقع عليها القاص من خلال معاناته، وهـي تشكل مـادة مطاوعة للقص، ثم يكـون للموهبة والممارسة دور تقديمهـا فنياً، لتبدو بصـورة عفوية غير مقصودة، وللّقطة القصصية بيئتهـا الزمانية والمكانية التي تعدّ الخلية

الأولى والمعين الذي يوفّر للقاص المادة الخام لقصته، إذ إن إلمامه بالبيئة يكون بالملاحظة والمعايشة والقراءة.

وعلى الكاتب أن يعتني بتحصيل ثقافة لغوية ملائمة لعمله، ويستوعب الأدوات والتجارب القصصية السابقة، ويصهرها في مختبر نفسه لتغدو نسغاً لأسلوبه الخاص.

أمّا من حيث المضمون، فإن الكاتب يكتب لقرائه ويهدف من كتابته إلى غاية اجتماعية إنسانية، لكن القصة ليست درساً خلقياً ولا وعظاً مباشراً، بل هي تعبير غير مباشر عمّا نريده أو ندعو إليه، يختفي فيه مقصد الكاتب بعفوية حاذقة، من دون أن يدفعه إخفاؤه ذلك القصد إلى الإبهام أو الشطحات الميتافيزيائية والغيبيات، والقصة هي الأداة الأقوى للتغيير المنشود، وهي تقدم فكرة ما في المقام الأول، ثم وجهة نظر معينة... أو معلومة عن الطبيعة الإنسانية، إنها تقدم رؤية الكاتب، ولها أثر تنويري بارز بقصد التغيير نحو الأفضل.

ويؤكد الكاتب «**حنا مينه**» ضرورة أن يكون للقصة مفهوم ما عن العالم من خلال فكرتها، مفهوم مادي أو مثالي، ومن الضروري أن يكون ذلك المفهوم وليد تجربة ومعاناة حقيقية كي لا يقع الكاتب في مطبّ الذهنية، فيختار الفكرة من ذهنه، ثم يصطنع بها الشخصيات والوقائع، إن امتلاك مفهوم عن العالم يأتي من خلال الفلسفة وعلمي الاجتماع وعلمي النفس، لكن البراعة تكمن في مزج هذه المعارف. وتوصيلها إلى القارئ بنجاح، فما يهم القارئ أولاً أن تستهويه القصة وتستحوذ على مشاعره، وتقدم له المتعة والمفاجأة، والفن لا يخلق شيئاً من لا شيء، فالرؤية لا تنفذ إلى قارئ القصة إلّا إذا اجتهد القاص في التماس شكل ملائم لمضمونها.

والتوصيل القصصي هو جوهر الفن، ويقوم على معلمية القص والتمرس به، يقول تشيخوف: «الموهبة هي العمل»، ويؤكد أهمية العمل والجهد الناقد الفرنسي «جورج ديهاميل» في كتابه «دفاع عن الأدب»: «والعفوية وحدها لا تخلق قصة ناجحة إلّا إذا اقترنت بقراءات جادة، وكانت تمثل التجارب السابقة...».

ولا تكتمل القصة على الورق من تلقاء نفسها وإنما تنمو بأعماق الكاتب... والدراسة النظرية لفن القصة لا تخلق قصة ناجحة ما لم تتوافر فيها الموهبة إذ إنها ثمرة موهبة وخبرة محصّلة تتراكم وتغدو جزءاً من تكوين المبدع.

وأمــا علاقة الكاتب بالقارئ، نلاحظ أن الكاتب «**حنا مينه**» يطمع إلى سيرورة عمله بين الناســ، لكن هذا الانتشار لا يتحقق إلاّ بالفن، ولن يــروج العمل القصصي بالدعوة إليه في الصحــف والمجلات، فهو خير دعوة لنفسه، إنه يفرض نفسه، ومهما حاول النقد أن يروّج له إن كان مخفقــاً أو يحدّ من نجاحه إن كان ناجحاً فلا بدَّ أن يحتلّ مكانه الحقيقي في مسيرة الإبداع، والاستثناء ليس قاعدة.

وإلى جانب أهمية الفكرة، تحتل وجهة نظر الكاتب مكاناً بارزاً في العمل الفني، فالشخصية القصصيــة يقوم سلوكها على إظهار وجهة نظر المبــدع، فهي كائن حي من لحم ودم، تتمرد علــى كاتبها وتعيش حياتها الخاصة، وليســ للكاتب الحق في أن يحركها كالدمى، إنه يحترم حياده، ويقدمها بعفوية تخفي مقاصده، وللحبكة القصصية دور مهمٌ في عملية القص، أكّده «تشيخوف» و«سارويــان» و«يوسف إدريس» وقد برعوا فيها، والقصــة الفنية ليست كالقصة البوليسيــة تقوم حبكتها على تعقيد الأحداث المادية، إنها تهدف إلى مقولتها التي كتبت من أجلها، وهي ليست تسلية عابثة بقدر ماهي متعة وفائدة، وحاملة فكرة جديرة بالكتابة بعيدة عن التفاهة.

أمَّــا دلالــة المعلومة التي تقدمها القصة فهي عن الطبيعــة البشرية، وإبراز الفوارق بين البشــر في الطبيعة الإنسانية، ولا تبرز هذه الفــوارق إلاَّ بملاحظة السمات المميزة لها في الواقــع الحياتي إذ تأتي الشخصية بعيدة عن التطابق مع الأخرى، منزهة عن أن تكون نسخة عن شخصية أخرى، وهذا يعني التفريق بين النمذجة في القصة والتنميط، فالنموذج هو ما يقاس عليه، والتنميط هو التفرد، وتفرّد كليهما غير مرغوب فيه في القصة، لأن الإنسان له سمات مشتركة مع الآخرين بمقدار ما يملك من سمات خاصة تميّزه.

ولما كانت القصة وليدة اللحظة المأزومة، فإن الفن القصصي يتجلّى في تقديم حلّ غير متوقع للأزمة، حلّ يساير وحدة الطبيعة البشرية وتنوعها، كأن يكتب القاص عن «ليلة الدخلة» في الشرق، فما يقدمه حول هذا الموضوع فيه قدر مشترك من المعرفة والسلوك، لكن لا يعدّ عملــه فنياً إلاَّ إذا منح قصته خصوصية وتفرداً في سلوك الشخصيات يصدم القارئ، ومادة غير عادية وطريفة وإلاَّ فلا يُعد عمله قصة.

أمَّا مسألة الأسلوب والتأثر الأسلوبي، وهو قائم يعترف به، فالمبدع يحتذي ويقلّد ويستفيد من تجارب السلف، لكنه يجب أن يمتلك أسلوبه الخاص الذي يصهر تجارب الآخرين... وهي

ضرورية لترشيده، شريطة أن ينساها بعد تمثلها، أما تقليد الصرعات الأسلوبية المتجددة والرائجة في مرحلة ما فلا يوصل المقلد إلاَّ إلى الضياع.

قصاصون وشعراء كثيرون حاكوا: (إليوت وكافكا وماركيز) فما نجحوا في أن يكونوا صورة عن هؤلاء، ولا وفّقوا في امتلاك أسلوبهم الذاتي، والأسلوب لا يرتجل ارتجالاً، إنه يقوم على معاناة قاسية في تخيّر المفردة والتعبير والحوار، والنفاذ إلى أعماق اللغة.

كان الكاتب «**أوسكار وايلد**» ومثله «**غوستاف فلوبير**» من عبيد الصياغة كالشاعر «زهير بن أبي سلمى» في الشعر العربي، وهو أمر ضروري لتوفير المتانة والنصاعة والأناقة والرشاقة في الأسلوب، ولغة القصة ليست تقعراً ولا تفاصحاً، إنها لغة الحياة لكن بأسلوب شاعري لكسر شوكة جفاف الواقعية.

***

وللكاتب «**حنا مينه**» ملاحظات حول التعبير اللغوي القصصي ومستواه بين العامية والفصيحة، وهي إشكالية قائمة بين لغة الكلام والكتابة، فيرى أن الأسلوب القصصي يتطلب تركيزاً وتكثيفاً بعيداً عن الإفاضة والحشو ومراعاة الموقف، والإقلال من الاستطراد، وتوخّي السيطرة على الموضوع، والاحتفاظ بالإيقاع، واستبعاد الهذر أو الإيجاز، وتخيّر الكلمات الملائمة، والإلمام باللغة واشتقاقاتها، وابتكار الصور الرشيقة المبتكرة، لكن التنقيح اللاحق لأسلوب القصة قد يفسد عفوية التعبير وحرارته كما كان يرى الكاتب المصري «**يوسف إدريس**».

وليس أفسد للقصة من التقوقع داخل أيديولوجية متبناة أو التفلسف الذي يخرجها عن الرسم اليومي العادي والمألوف بلا تحليل ولا تقويم، إذ تعكس بساطة الحياة اليومية، ونرى فيها همومنا القريبة ومشكلاتنا، فعظمة الفن الأدبي تتجلى في بساطته، وتقديمه يقاس بقربه من الشعب، بعيداً عن غثاثة الميلودراما والمبالغة في التفخيم والصراخ والوعظ والنصائح، وتنبع تلك البساطة من عمق تجربة الكاتب وصدقه، أما الانتقال والتصنع فيقضيان على الفن القصصي، ويفضحان عجز الكاتب الذي يستعين بالمبالغة ليُخفي صدقه وضحالة تجربته الشعورية، على أن كثرة التجارب لا تعني تحميل القصة مالا تطيقه. كان الكاتب «غوركي» يقول: «إن كثرة تجاربي هي التي تخيفني لأنني أخشى أن أصنع منها أكثر مما يجب في أعمالي...».

ويحـــدد «**حنا مينـه**» الفرق بين القصة والرواية، فالقاسم المشتـــرك بينهما قائم لأنهما يصوران الحياة، ولكل منهما بداية ونهاية، وعرض أو نمو، إلاَّ أن القصة تتناول جانباً محدوداً مـــن جوانب الحياة... ولذلك ينطلق الأدباء من القصصـــ القصيرة قبل أن يكتبوا الروايات، فنرى أن الأدباء: (يوسف إدريس، ونجيب محفوظ، ويحيى حقي، وتشيخوف) كلهم تعلّموا فن القصـــة وبدؤوا بكتابة القصة القصيرة، لأن الرواية تتطلب نَفَساً طويلاً، في حين أن القصة القصيرة تتطلب تكثيفاً وتركيـــزاً واختصاراً، فهي لقطة درامية من نمو الشخصية، وشريحة مقتطعة من الحياة، ولئن كانت القصة القصيرة قد تراجعت اليوم أمام الرواية، فإن تراجعها يعود إلى الثورة في حبكتها، واتجاه التجديد فيها يقوم على تدمير هذه الحبكة التقليدية التي لا بـــدّ منها للقصة، وإن العبث في بدايتها ونهايتها أفســـد روايتها، فكان التجريب قبراً لها، لأنه اقتصر على تقديم شكل جديد لها دون تطوير المضمون، وفي ذلك إخلالٌ بالتوازن، وإنَّ تراجعها هو غياب النقد المختص المبني على الثقافة وفهم المتغيرات، فالنقد العربي اليوم ليس جاداً، فهو يتسم بالسرعة ويركز على التعريف لا التحليل الجاد.

وَقَـــدْ نتساءل (لمن يكتب القاص... وكيف؟؟!...) يحسم «**حنا مينه**» الإشكالية التي قامت حول نظرية الفن للفن أو للحياة، فيؤكد أن للفن هدفاً إنسانياً يتجاوز المتعة الجمالية، ويرفض العزلة عن المجتمع، وقد أكّد الأدب العربي والقصص المعاصرة انحيازها لخدمة المجتمع، ورجحـــت كفة الكاتب [عمر فاخـــوري] على برج [توفيق الحكيم] العـــادي، فإذا كان الأديب يكتب لمجتمعه، فإن الملاحظة والتجربة واللقطة الدرامية تشكل جوهر الأدب. وقد لخّص الناقد «**سوفورين**» هذه المهمة بقوله: «الفنان يلاحظ، يجرب، يختار، يؤلف...»، والكتابة التـــي لا هدف لها ليست إلَّا لغواً فارغاً.. والكاتب الحق لـــه رؤية يفتح بها عيون الناس على قضاياهـــم، وقد نهضت القصة القصيـــرة بهذه المهمة قبل أن تفسدهـــا الشكلانية بعد أن انحســـر مدّها، ولم تركز على الخارق والمتطرف قـــدر تركيزها على الواقع الطبعي والأمور اليوميـــة، على أن مبـــدع القصة يجب ألَّا يضع نصـــب عينيه شرط ابتـــداع أروع القصص، فالكاتـــب يوفق حينـــاً ويخفق أحياناً، وتواضعه كفيل أن يوصلـــه إلى النجاح أكثر من طموحه المفرط في ابتداع مثالي قد يؤدي به إلى الصمت.

أمَّـــا علاقة القاصـــ بالقارئ، فيرى «**حنا مينـه**» أن فن القصة بتعقيـــده وتعدّد شروطه الفنيـــة، يضع الأديب أمام مهمة عسيرة كمن يريد أن يُدخل الجَمَلَ من ثقب الإبرة، فعليه أن يتعلّـــم كيف يطل برأسه بيـــن السطور.. وكيف يصوغ تجاربه ويدع القارئ يعيش ما يقرأ، ولا

يتسنى ذلك إلَّا بصقل الموهبة، فالثقافة الفنية والعامة ضروريتان له مادام يرغب في إثبات كفاءته للقارئ، وهذه الكفاءة هي ثمرة جهد محصل، لكنه جهد ممتع للكاتب، كي يهب المتعة للآخـر وينقل إليـه حرارتها، وحماسته الداخلية، لكن تلك الحماسـة لا تعني انفعالاً عنيفاً يفسـد التوصيل. ولا بدَّ من جعلها تراوح بين القصدية والعفوية، بحيث لا يحس المتلقي أنه يوائم بين نقيضين.

وَقَدْ نتساءل أيضًا: [لأي جيل يكتب القاص؟!...]، يذهب «**حنا مينه**» إلى أن هذا السؤال لم يطرح قبـل مطلع القرن العشرين، بعـد مزاحمة السريالية والرمزيـة والبنوية للواقعية، ورفضـ مافيها من تقريرية ووضوح، غيـر أن الواقعية حققت نصراً في الاتحاد السوفييتي، فأمست إبداع الجيل بعد الحرب العالمية الثانية، غير أنها سقطت في عيب تضخيم التقدمية والمبالغـة في الدعوة الأيديولوجية الشيوعية، وكذلك فـي المباشرة والابتذال، وسقط في هـذا العيب النتاج القصصي العربـي الذي جاراها، وتعرّض بعض كتابهـا إلى التواري عن الأنظـار، وبرز تيار الإبهام والغموض الوافد من الغرب بذريعة الإيهام، على الرغم من النقد الذي وُجـه لهذه (الصرعات الأدبية الحديثة) فإن حجة تسويغها تكون بإشباع نفسية الكاتب وبعـدم الاهتمام بنفسية القـارئ الذي نظر إليه منظروها على أنه أمّـي أو جاهل، فالأديب يكتب للأجيال القادمة المتنوّرة لا لجيله، إن هذه الحجة تسقط إذا علمنا أن هوة كبيرة بدأت تفصل بين كتّاب هذه المذاهب الغامضة والقراء، وهي هوة دفعت بالقارئ إلى تجاهل قراءة هذا الأدب وإسقاطه وإهماله.

ويلمـح «**حنا مينه**» إلى أهمية التوصيل، والانعكاسـ الذي تتم آلياً في نظر بعضهم، في حيـن يبـدو أن الانعكاس ليس نقلاً جامداً لصور الحياة فـي الكاتب نفسه، بل هناك عملية تفاعـل واختمار وفـن، فالكاتب لا يكتب إلَّا ما عاشه، ونقلته حواسـه، والواقع هو أساس كل إبداع، وكذلك الملاحظة والتجربة، وتحويل ماهو عادي إلى ماهو واقعي فني غير عادي.

ولا بـدَّ مـن أن تمتلـك القصة الصدق فكل إبـداع لا يفيض بالصـدق يسقط، والقارئ الحصيـف يعرف الوجبة الفكرية المغشوشـة التي تقدم إليه مهما زُوِّقت، فالتزويق في الفن لا يجـدي معه تلميع الشكل والإنشائية، والصدق الفنـي يتجلّى في حسن اختيار الشخصية القصصيـة، وهي مفردة غالباً في القصة القصيرة، لا يظهر منها إلَّا ما يسلط عليه الكاتب من ضوء، وهي التي تشدنا إن كانت واقعية حقاً منتزعة من الحياة.

ويذهب «**حنا مينه**» فيَّ رأيه إلى عدم تعجّل الكاتب في الكتابة، فقد دفع طلب الشهرة بعض الكتّاب إلى إصدار أعمال تشعر بضعف مؤلفيها في الكتابة تحت دافع حب الشهرة والظهور السريع، ويتجاهلون أن القصة حاملة رسالة ومؤدية لها، وأن النجاح فيها مجبول بالعرق، ويوضح ذلك الجهد فيقول: (إن جهد الكاتب يجب أن ينصب على ملاحظة الحياة، وتنمية هذه الملكة، ثم يختار منها ما يلائم دون أن تكون مادة القصة متخمة لا يتسع لها جلدها، أو ضامرة هزيلة، وأن تسرد هذه المادة بلا إبطاء ولا تعجل، على أن يترك الكاتب فرصة للقارئ ليشارك ويتأمل...).

وللكاتب «**حنا مينه**» جملة من النصائح للكتاب المبتدئين، مِنْهَا: أهمية البداية والنهاية في القصة، فالأولى تكون الصدمة في نفس القارئ، والثانية تريحه نفسياً، والطريق إلى ذلك محفوف بالصعوبات والمخاطر، فقد تسفر البداية الجيدة عن خاتمة فاشلة فتسقط القصة في كارثة الميلودراما السخيفة، والكتابة عمل مرهق ومؤلم يحتاج إلى صبر... يقول الكاتب **إرنست همنجواي** في ذلك: «عندما تصبح الكتابة الرذيلة الكبرى، واللذة الكبرى، فلا مفرّ منها سوى الموت...».

ويدافع «**حنا مينه**» عن رسوخ قدم القصة القصيرة قبل أن تُعرف القصة الفنية الوافدة من الغرب، على أن تاريخ القصة لا يجوز أن يطرحنا في مطبّ الاستعلاء أو الدونية، فقد مرت القصة بمراحل لعل أبرزها مرحلة الريادة في مطلع القرن العشرين، ثم تشعّبت دروبها تحت أثر التقليد الوافد والتجريب، فلم يفرز القرن بعد الروّاد أنداداً لهم، وتراجعت القصة العربية... ويحاول أن يُقيم لوناً من المواءمة بين الشروط الفنية للقصة وأغلبها ثابت راسخ، ودواعي التطور الفني الذي يهددها، فالمبادئ التي يقوم عليها الفن القصصي يجب أن تحترم: [الحدث، واللقطة، والمشهد، وحسن الاختيار، والمعالجة في العرض، والنمو الدرامي...]. لكن المهم في ذلك التأليف بين هذه الشروط الذوق والبراعة.

إن التكثيف اللغوي ضروري ومهمٌ في القصة القصيرة، كذلك حسن اختيار المفردات والتعابير والصور المبتكرة بعيداً عن الرواسم التقليدية و(الكليشيهات)...

تعرض فن كتابة القصة لهجوم قاسٍ من النقاد العرب في الثلاثينيات من القرن العشرين، وعُدَّ أدنى مرتبة من الفنون الأدبية الأخرى تحت ستار أنه فن مضلّل، لكن القصة والرواية أثبتتا رسوخهما واحتلتا مرتبة الصدارة اليوم، وما يقال عن أزمة القصة

العربية لا يمكن أن يوضح إلَّا بأن أزمة القصة العربية نفسها من حيث عجزها عن تطويرها وتجديد ثوبها، أو تطرفها في الارتماء بالصرعات الوافدة، وبُعد الكتّاب عن الإبداع في مجال القصة مردّه إلى صعوبتها قياساً إلى عالم الرواية الواسع، غير أن جيلاً جديداً يطلع اليوم، وتُعلّق عليه الآمال في تطوير القصة العربية القصيرة. ويتأثر بتجارب الآخرين وينساها، ويلمّ بكل جوانب موضوعه القصصي ليسيطر عليه، فالفن القصصي يقوم على الكشف والسبر والاستفادة من تجارب الكتّاب السابقين، ولا يجعل نفسه صورة شائهة عن كاتب ما أو صرعة ما، إن حبه العظيم للإنسانية سيعينه على الكتابة وتحقيق ذاته وترسيخ خصوصيته.

وعن مسؤولية القارئ في الفهم، فالقارئ ينشد الغذاء الفكري كما ينشد الخبز، لكنه لا يرغب في أن يُقَدّم له المغزى على طبق، غير أن عدم المباشرة لا يعني الاستغلاق المبهم، مثلما لا يعني الوضوح السطحي. فالقارئ يشارك الكاتب طلباً للفهم، وله فهمه الخاص للأثر القصصي، فهو يستخلص الدلالة الفكرية للقصة من قلب الحدث، تدفعه إلى ذلك الصدمة في القصة والرغبة في إثبات الذات، ولا يشترط بالقاص أن يعكس وقائع الحياة في الكتابة كما هي، فلا يدع مجالاً للخيال والتخييل، فالخلق الفني قد يتجاوز الواقع إلى الخيال، وليست القصة انعكاساً فوتوغرافياً للواقع، إنها معادل موضوعي للعام يقوم على الحلم والخيال، حلم القضاء على القص الاجتماعي، فاللاغائية مرفوضة، إنها أيديولوجية معادية للأدب ورسالته، وإن لم يكن من مهمات الكاتب حلّ مشكلات المجتمع لأنها من التعقيد إلى درجة تتجاوز قدرات الكاتب، فحسبه أن ينبّه ويوعّي ويلفت النظر.

وفي مجال الحديث عن دور المرأة في القصة، يرى «**حنا مينه**» أن للمرأة وجوداً في حياة المجتمع، وفي المجتمع الذي تبدو فيه المرأة مغيّبة هو مجتمع مريض، وقد تغيرت الحالة في المجتمع العربي، فأحرزت المرأة في الربع الأخير من القرن العشرين مكتسبات مهمّة بمساعدة الفكر التحرري، وينتظرها مستقبل أفضل.

إن غياب المرأة انعكس ضعفاً على الأدب العربي في عصر الاستبداد، ويرى الباحث «**محمد عبد الله عنان**» المؤرخ العربي أن حياة الغرب المتحررة كانت مبعث الإلهام لكتّاب القصة، بعد أن كان الأدب الغربي قبل تحررها وقفاً على أغاني الفروسية لدى الرجال الفرسان.

وعلى الكاتب ألاَّ ييأس إن عصاه القلم، أو عجز عن أنسنة الطبيعة والحياة من خلال تشبيهات وصور من الخيال المبتكر. فالكاتب يحرث بين النجوم ويتوق إلى النصر في طريق حافل بالأشواك، لكن مهمته أن يطرح الحقائق طرحاً سليماً، وعلى القارئ أن يستنبط دلالتها الفكرية ولا يُصدر أحكاماً ولا حلولاً، إنه يقوم بجمع ملاحظاته سواء أكانت سلبية أم إيجابية، ثم يغربلها وينسقها في ضوء أهميتها ودلالتها، ثم يحوكها بإتقان الكاتب القصصي ومهارته، أحياناً تكون للملاحظة العابرة قيمة تتجاوز مظانّ الكاتب، وقد تقود الملاحظة إلى التأمل الصامت أو إثارة الذاكرة الحسية وإعلان الملاحظات. وهنا يتدخل الذوق في احترام كرامة الإنسان وأسرار الناس، والإلمام بعلم النفس والفراسة لمتابعة الأوضاع المرضية للإنسان، بعيداً عن الاقتحام المباشر للمجالس الخاصة... إنه مراقب حيادي بعيد يجمع من هنا وهناك ولا يغشى الأسرار.

والكتابة تدفق عفوي يقود إلى فرح الكاتب بعمله، لكن عليه أن يفكر لمن يكتب ولماذا يكتب؟ وما رسالته من الكتابة؟! ففرحة النشر لدى المبتدئ قد تنقلب إلى ثقة مفرطة بالنفس، ومع أن العفوية توفّر الوهج والحرارة للنص إلاّ أن التروي مطلوب، والثناء الذي يستفزّ الكاتب مطبّ خطر قد يقود إلى النرجسية، ويؤكد «مينه» في حديثه عن البيئة والمخيلة أن الشخصيات القصصية لا بدّ أن تحمل بصمة المؤلف مهما كان محايداً، لأن بيئته وتجربته وشخصيته تنعكس فيها، فإذا لم يراعِ الكاتب البيئة بدت أعماله لا هوية لها.

وعلى صعيد الأسلوب، فإن كاتب القصة يعاني التعامل مع الكلمات، ويسعى إلى تجاوز الأساليب الشائعة، وقد يحاكي بعضهم الصرعات السائدة في الكتابة الحديثة من حذف علامات الترقيم وحروف العطف، وتصيّد التعبير المبتكر، والنصّ المكثف ككتابة البرقيات، وهذه التجربة في اللغة مهمة كي لا يقع الكاتب في هوّة الخروج على سلامة اللغة وطاقاتها التعبيرية، وقواعدها المعروفة.

ويرفض «**حنا مينه**» ادعاء الكاتب «**فوكو**» ونكرانه الحقائق والمسلمات، وإنكار الواقع كمصدر، ويبدو أن بعض كتّاب القصة مولع باصطياد الأضاليل، ويرفض الواقع وحقائقه تحت شعار [الفن للفن]... وما تخفي هذه الدعوة من تضليل، وهناك كتّاب تجاهلوا الماضي والحاضر والمستقبل وتجاهلوا التجربة بين الناس والكتب ونفاذهم إلى افتعال عالم فني مصطنع لا يمت إلى الواقع بصلة.

وعلــى صعيــد الفرادة فمن حــق الكاتب ألَّا يكــون نسخة عن غيره، ويجــب أن تكون له شخصيته الخاصة وتجربته وأسلوبه. وعليه أن يجهد كي يكون نفسه لا سواه

هــذه الآراء تفصــح عن خبــرة قصاص ممارســ، واسع الاطلاع على مــا كتب حول فن القصة، عميق الشعور، متواضع حين يزعم أن أي تنظير يقدمه لن يقود إلى الإبداع، لأن هذه الملاحظــات ليست وصفة طبية، وإنما هي ثمرة تجربة طويلة تنير الطريق أكثر مما تعلّم أو تُغني عن الموهبة الفطرية.

دلالات وأسماء في حضارة الشرق القديم

د. عبد الله السليمان

إنَّ دراسة التاريخ ومعرفته والتبصّر بأحوال الأقوام التي مضت هي حاجة إنسانية ماسة، فإضافةً إلى أنَّه علمٌ قائمٌ بذاته، يبقى التاريخ العماد الأوَّل للمحافظة على هوية الإنسان وعاداته وتقاليده وخصوصيات أرضه وشعبه، وأكثر ما يجمع أمةً ما هو تاريخها المشترك المتراكم عبر العصور المتعاقبة، وفيه من العِبَر والدروس الماضية ما يُصلح حاضرها، لأن المرجو من التاريخ هو الاستفادة من تجارب الآباء وتجنّب العثرات التي مرُّوا بها، والاقتداء بأمم وحضارات سادت ثم بادت، والاستفادة من أسباب قيامها وسقوطها. وليس هذا البحث في منهجية التاريخ ولا في أهميته؛ إنما هو مقال أبيِّن فيه أهم المصطلحات والأسماء التاريخية المتداولة في تاريخ الشرق القديم، مع الإشارة إلى تاريخ ظهورها ودلالات معانيها، فكثيراً ما يلتبس المصطلح على القارئ العربي.

إن أكثر المصطلحات انتشاراً في تاريخ الشرق القديم هي مسمى بلاد الرافدين، والمقصود بالرافدين هما دجلة والفرات، وحضارة بلاد الرافدين من أقدم حضارات العالم، وربما أنها أقدم من حضارة مصر الفرعونية، لكنها لم تَعرِف وحدة الدولة ولا استمراريتها ولا المجتمع الموحَّد كحالة المجتمع المصري، الذي كان يُحكم من حاكم واحد من عاصمة واحدة. امتدت بلاد الرافدين على كامل العراق والجزيرة السورية وجنوبي تركيا اليوم، وكانت دائماً مسرحاً لدول وإمبراطوريات مختلفة، نطقت بلغات مختلفة لكنها من أرومة لغوية واحدة (باستثناء

اللغة السومرية)، وعرفت هـذه الدول بأسماء مختلفة نسبت فيها إلى الشعوب التي تسيَّدتها في مدّة زمنية معينة؛ كان أشهرهم السومريون والأكاديون والبابليون والآشوريون والكلدانيون. في البدء كان السومريون، وكانت بلادهم سومر تمتد على رقعة جغرافية محدودة من بلاد الرافدين؛ اقتصرت على الجزء الجنوبي منه، كان الظهور الأول للسومريين على المسرح السياسي للأحداث في منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، ولم يؤسسوا إمبراطورية موحَّدة بل اتّبعوا في نظامهم السياسي نظام دويلات المدن، وكان حاكم دولة المدينة السومرية يعادل زعيم القبيلة في البادية، وكان المجلس الاستشاري الذي يعينه على إدارة أمور المدينة السومرية يعادل مجلس شيوخ ورؤساء البطون الذي يعين شيخ القبيلة على تنظيم أمور قبيلته، كان السومريون أصحاب علوم وحضارة مرموقة كان أبرزها ابتكار الكتابة سنة (٣٢٠٠ق.م)، إن ابتكار الكتابة كان يعني بداية التدوين ومن ثمَّ بداية التأريخ. إلا أن نظامهم الديمقراطي وتقدّمهم العلمي لم يشفع لهم أمام انقلاب الأكاديين عليهم سنة (٢٤٠٠ق.م) واستلام السلطة منهم، فكيف تم ذلك؟ ومن هم الأكاديون؟

كان زعيم الانقلاب يدعى شاروكين ar. ru. ki. inŠ، ولعل قصته غريبة بعض الشيء، إذ كانت أمه كاهنة في المعبد، وحملت به نتيجة الزواج المقدس، ولما كان يحرم على النساء اللواتي يعملن في المعابد الإنجاب، وضعته في سلة قش وأحكمتها بالقار حتى لا يتسرّب الماء إليها، ثم ألقت به في نهر الفرات لينتشله بستاني يدعى (أكي) تبنّاه وعلّمه البستنة، وحينما كان شاروكين مشمِّراً عن ساعديه يحرث الأرض بفأسه بكل همةٍ ونشاطٍ، رأته الربة عشتار Ishtar فأعجبتْ كثيراً بوسامته وقوته وحبه لعمله فوقعت في حبه وعملت على مساعدته للوصول إلى الحكم وبقائه فيه مدة خمس وخمسين سنة، إلا أن الأساطير لا تذكر لنا كيف أمسى شاروكين صاحب مقام رفيع وساقياً في قصر ملك كيش المدعو أورزبابا. لكن سرعان ما انقلب الفتى الأكادي على سيده، وأطلق على نفسه اسم الملك الشرعي (وهذه العبارة هي الترجمة الحرفية لاسمه)، وبعد أن استولى على عرش كيش، هاجم أوروك على حين غرة وهناك قهر حلفاً سومرياً مكوناً من خمسين ملكاً بقيادة لوكال زاغيزي الذي وقع أسيراً في قبضته، وبعدها استطاع أن يُخضِع كل البلاد من البحر الأدنى حتى البحر الأعلى (من الخليج حتى المتوسط)، كما أنه وصل شمالاً إلى جبال الفضة (جبال طوروس)، وشرقاً إلى سوسة، وجنوباً إلى دلمون (البحرين) وماجان (عُمان)، وأول الأعمال التي قام بها بعد توحيد البلاد تحت سلطانه؛ هي تأسيس عاصمة جديدة عرفت باسم أكاد جنوبي بلاد الرافدين على

نهــر الفرات، وبذلك أسس أول إمبراطورية فــي التاريخ هي الإمبراطورية الأكادية نسبة إلى عاصمتهــا أكاد، التي عاشت ما يقارب (٢٠٠) سنة ما بين عامي (٢٤٠٠ - ٢٢١٠ق.م) حكمها هو ومن بعده أبناؤه وأحفاده.

لم يستكن السومريون لما أصابهم من بلاء، وانتفضوا في عهد ريموش بن شاروكين إلا أن ثورتهــم قمعت بدموية، وتكررت المحاولة في عهــد خلفائه لكنها فشلت، حتى اجتاحت بلاد سومــر وأكاد موجة جديدة من الغزاة الغوتين القادميــن من بلاد عيلام (محافظة خوزستان الإيرانيــة) دمرت كل شيء نحو سنة (٢٢١٠ق.م)، وذلك في عهــد الخليفة العاشر لشاروكين المدعو شودورول، إذ تمكّن العلاميون من قتله وتسوية العاصمة أكاد بالأرض بطريقة وحشية دمويــة جعلت علماء الآثار يفشلون في العثور عليها حتى يومنا هذا، وفي هذه الظروف وجد السومريــون الفرصة ملائمة لعقــد اتفاقيات تسوية مع الغزاة الجــدد يضمنون فيها الحكم الذاتــي لأنفسهم تحت الهيمنــة العيلامية مقابل دفع المجوهــرات والهدايا الثمينة للمحتل الأجنبي، وخلال هذه المرحلة تولى السومريون أمر ثلاث مدن هي أور وأورك ولغش، أتت لغش فــي المرتبة الأولــى ولاسيما في ظل حاكمها جوديا، تلتها أورك في ظل مليكها أوتو تشيجال الــذي لُقِّب بملك «الجهات الأربعة» على غرار الملوك الأكاديين، ثم زار معبد الإله أنكي سيد الأرض الذي أمره أن يجهِّز الجيوش، وأن يحرر البلاد والعباد من سيطرة العيلاميين، وبالفعل جهَّــز أوتو تشيجال جيوشه، وتمكن من طرد العيلاميين وأَسَرَ ملكهم، إلا أنه لم يستمر طويلاً في الحكم وخلفه أحد ولاته المدعو أورنامو، الذي كان يحكم مدينة أور باسمه، استطاع هذا الملــك الجديد أن يحكم كامل سومر وأكاد مــن مدينته أور، وهكذا عاد السومريون ليستولوا على السلطة من جديد تحت مسمى سلالة أور الثالثة.

حظيت أور بالسمعة والقوة والشهرة والمجد، تماماً كما كانت في عهد سلالتها الأولى، وكان ملكها سياسياً محنكاً وقائداً عسكرياً شجاعاً ومشرعاً قانونياً مشهودٌ له، استطاع أن يحكم البلاد بنــوع من المركزية الصارمة، جعل من أور عاصمة جميلة شيد فيها القصور والزقورات ومعبد إنانــا، وفتح قنوات الري وعمل على صيانتها، وعيّن حكام المدن الحرة لتتحول إلى محافظات تابعة للعاصمة أور، وتحول هؤلاء الحكام إلى موظفين بسطاء يسهل نقلهم من مدينة إلى أخرى، وكان أول ملــك سومري يؤله نفسه في حياتــه. استطاع أورنامو أن يؤسس مملكة قوية مزدهرة مرهوبــة الجانب نَعِمَ أبناؤه وأحفاده بحكمها من بعده إلا أنهم لم يستمرّوا طويلاً ما بين عامي (٢١١١- ٢٠٠٣ق.م) إذ تحدثــت آخر النصوص المسمارية التي دوَّنهــا السومريون (نعلم بأننا

زائلـــون)، فلم يكن بوسعهـــم أن يوقفوا تقدّم زحف الأموريون القادمين من بلاد أمورو MAR.TU بالصيغـــة السومرية (A-mur-ru بالصيغة الأكاديـــة)، وبلاد أمورو تعني الجهة الغربية مـــن بلاد الرافدين؛ وتحديـــداً مناطق البادية السورية غرب الفرات، ثـــم أطلقت التسمية على القبائل التي وفدت إلى بلاد الرافدين من تلك الجهة، إذ بدأ الأموريون يجتاحون بلاد الرافدين ويستولون على مدنها منذ مطلع الألف الثاني قبل الميلاد، وقد حاول شوسين بن أمارسين وَقْف زحـــف الأموريين ببناء جدار (السور الغربي) غرب الفرات الأوسط، لكن ذلك السور العظيم لم يمنع تقدم القبائل الأمورية من اجتيازه دون أي صعوبة تذكر في عهد أبيسين بن شوسين الذي كان منهمكاً في قتال العيلاميين، لقد فشل أبيسين في قيادة الحرب على جبهتين وانتهى حكمه سنة (٢١١١ق.م)، وخسر السومريون السلطة في بلاد الرافدين إلى الأبد.

استطـــاع الأموريون أن يؤسسوا لأنفسهـــم سلالةً حاكمةً في معظم مدن الشرق القديم، بـــل في أعظمها وأكثرها شهرة وثـــراء، كماري وإبلا ويمحاض (حلـــب) وأسين ولارسا وبابل التي سرعان ما سطع نجمها في عهد ملكها الخامس حمورابي صاحب التشريعات القضائية الشهيـــرة، في الواقع لقد كان الألف الثاني عصـــراً أمورياً بامتياز، ولمع اسم مدينة أوغاريت الأمورية على الساحل السوري (شمال مدينة اللاذقية بـ١٠كلم قرب ميناء البيضا) وكان لهذه المدينـــة علاقاتها التجارية والسياسية المتميـــزة مع الحثيين والممالك الأمورية الأخرى في الداخـــل السوري ولاسيما إمارة يمحاض، وقد دلت النصوص المصرية القديمة على ذلك إذ ورد اسم أوغاريت في مراسلات تل العمارنة بالصيغ الآتية:

u-ga-ri-it u-ga-ri-ti u-ga-ri-ta

إن التمعـــن في قاموس اللغة الأكادية يبيـــن أن كلمة (igaru) الأكادية تعني جدار، أو سور من المصـــدر (igaru)، وبما أن لكل مدينة في الشرق القديم من اسمها نصيب، كان القصـــد بالتسمية «القلعة المحاطة بجدار» وهذا ينطبق على مدينة أوغاريت القديمة، إذ كانت القلعة تمثل مركز المدينة، وقد تناثرت حولها مساكن العامة من حرفيين وتجار، في حيـــن كانت القصور الملكية المحاطة بمنشآت دفاعية تقع في نهاية الطرف الشمالي الغربي من المدينة.

وفـــي مقابل عظمة عواصم الشمـــال الأمورية ازدهرت مدينة دمشـــق في الجنوب، والتي تعرّفنـــا على اسمها من خلال النصوص المصرية، إذ يشيـــر الأستاذ السوري الدكتور محمود

عبد الحميد أحمد إلى أن دمشق ذُكِرَت أوَّل مرة في التاريخ في القرن الخامس عشر قبل الميلاد في قائمة المدن التي غزاها تحتموس الثالث عام (١٤٦٨ق.م) ودوَّن اسمها على جدران معبد الكرنك في الأقصر بمصر، كما يبين أن أصل تسمية دمشق هيروغليفي؛ مؤلف من ثلاثة مقاطع واضحة الأول (دمي dimi) الذي يعني مدينة، والثاني (شا Š) ويعني مرج أو روضة والثالث (كا أو كي) وهي لاحقة كما في اللغة الأكادية تشير إلى أن الاسم لمدينةٍ، استعيض عنها بحرف القاف، وعند تركيب هذه المقاطع الثلاثة يتبين لنا أن اسم دمشق يعني الواحة الخضراء، ولا شك أن هذه التسمية كانت تستحقها دمشق؛ إذ حوَّل نهر بردى غوطتها إلى جنة غناء. أما الآشوريون فقد سمّوا دمشق في القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد باسم «بلاد الحمير» (شا أمري ريش) ويشير الدكتور فيصل عبد الله إلى سبب هذه التسمية بأن الحمار كان وسيلة النقل التجارية الأهم مقابل ارتفاع سعر الخيول والجمال، ولما كانت دمشق محطة مهمة على طرق القوافل التجارية كان من الطبيعي أن تزداد أعداد الحمير فيها.

وليس بعيداً عن دمشق في جهة الجنوب إذ تعرَّفنا من خلال نصوص تل العمارنة (عاصمة أخناتون القديمة) على عدة إمارات سورية في سهل حوران الفسيح منها يانوعام (تل شهاب) بمعنى بلاد النعيم، ومدينة عشتار (تل عشترة) نسبة إلى الربة السورية عشتار، والتي كانت النجمة شعاراً لها، وسرعان ما تسرب اسمها إلى اللغات الأوروبية الحديثة ومنه لفظ ستار Star بمعنى نجمة، في الواقع إن أغلب أسماء مدن الشرق القديم ذات دلالات دينية نذكر منها أريحا (القمر)، وبيت شمس نسبة إلى الإله شمش، وبيت أيل بمعنى معبد الإله أيل عظيم الآلهة الكنعانية، رام الله بمعنى الله العالي... إلخ.

تبدل الواقع السياسي كلياً في الألف الثاني قبل الميلاد حيث اندثرت أوغاريت تحت الحطام الذي خلّفته غزوات شعوب البحر نحو سنة (١٢٠٠ق.م)، حتى اكتشفتها معاول المنقّبين في العصر الحديث. ولمع نجم الآشوريين في شمالي بلاد الرافدين، واستولوا على بابل، وبدؤوا يتطلعون للسيطرة على بلاد الشام التي كانت قد خضعت في الأمس القريب لتسرب القبائل الآرامية، التي استطاعت أن تستولي على معظم مدنها، بل إن الآراميين تسربوا إلى بلاد الرافدين نفسها منذ وقت مبكر واستطاعوا أن يؤسسوا لأنفسهم دولة عرفت باسم آرام النهرين. وهكذا أصبحت تسمية «آرام» من أقدم الأسماء المحلية لبلاد الشام، وكما أن بلاد الرافدين وسورية الشمالية كانت معروفة باسم «آرام النهرين»، كانت سورية الجنوبية معروفة باسم «آرام دمشق» و«آرام صوبا»؛ حيث تأسست فيها مجموعة من الإمارات الآرامية

دون أن تقوم بينها أي وحدة سياسية. ولا نبالغ في القول إذا قلنا إنَّ الألف الأول قبل الميلاد كان عصر صراع مرير بين الإمبراطورية الآشورية والإمارات الآرامية، وقد وصل هذا الصراع ذروتــه سنة (٨٥٣ق.م) في معركة قرقر قرب حماة، حين اجتمعت الإمارات الآرامية في بلاد الشــام تحت زعامة أميــر دمشق بن حدد الثاني واستطاعوا أن يوقفوا تقدُّم القوات الآشورية بقيادة شلمنصر الثالث، بدعم ومساندة من ملك العرب جنديبو (جندب العربي) الذي شارك في المعركة بألف جمل.

فــي حين عــرف العالــم اليوناني-الروماني بــلاد الرافدين باسم بلاد مــا بين النهرين Μεσοποταμια والمعنيان متطابقان. لقــد كان شمالي بلاد الرافدين في القرون الميلادية الأولــى إقليماً متنازعاً عليه بيــن روما وفارس، يُحكم أحياناً من الرومان وأحياناً من الفرس، وأحيانــاً أخرى من سلالات محلية، ويعدُّ أحياناً جــزءاً من سورية. في حين كان جنوبي بلاد الرافديــن ووسطه تحت سلطة الاحتــلال الفارسي، وكانت المدائــن عاصمة للإمبراطورية الفارسيــة، وموقع المدائن ليس ببعيد عن موقــع بغداد الحالي، حتى اسم العاصمة العراقية (بغداد) نفسه، اسم فارسي ويعني «عطاء الله»، كان اسماً لقريةٍ صغيرةٍ في المكان عينه، وهذا المكان الذي اختاره العرب المسلمون بعد قرون وأسسوا فيه عاصمة إمبراطوريتهم الجديدة، وتجدر الإشارة إلى أن بانيها (أبو جعفر المنصور) سمّاها «مدينة السلام» وهو الاسم الرسمي لهــا والذي ظهر في وثائــق الدواوين العباسية وعلى الأوزان والنقــود. وكان اسم العراق في العصور الوسطــى مستخدماً للدلالة على البلد الحالي، وكان أحيانــاً يُدّعى بالعراق العربي لتمييــزه عن العراق الأعجمي؛ وهي المنطقة التي تضــم أصفهان والري وقزوين وكرمنشاه، ويفصل بين عراق العرب وعراق العجم سلسلة جبال زاغروس.

أمــا تسمية مصر فإنهــا تعرف من مصدرين رئيسين، إذ يشيــر الأستاذ السوري الدكتور محمــود عبد الحميد أحمد إلى أن المصدر الأول هو النصوص المصرية، والثاني النصوص السوريــة والرافدية، ففي المصدر الأول أطلق المصري القديم أسماء وصفات تدل على بلده مصــر القديمة، وقد استوحى هــذه الأسماء والصفات إما من لون تربتهــا، أو من ارتباطها بألقاب الفراعنة، أو من النيل والفيضانات والزراعة. وأسهم الأدباء المصريون بإطلاق صفات سامية، لتدل على بلدهم مصر. ففيما يتعلق بلون التربة، سمى المصري القديم بلاده (كمت) Kmt. وهــو الاسم الوحيد الــذي استخدمه المصري للدلالة على مصــر. وأما ما بقي فهي صفــات أو تشريف لمصر وربطها بألقاب مقدسة، ويظن بعض الباحثين أن المصري القديم

سمّــى بلده كذلك، بسبب لون تربتها السوداء، لأن كمت تعني الأرض السوداء باللغة المصرية القديمة. أما ما يتعلق بربط اسم مصر بألقاب الفراعنة للدلالة عليها، فقد أشير إلى الفرعون بأنَّــه ملك الأرضين. وواضح هنا أن هــذه الصفة تخصُّ الفرعون أكثر مما تخصُّ مصر. أما ارتبــاط تسمية مصر بالنيل والزراعة والفيضان، فقد ذكرت مصر على أنها أرض الضفتين، وعلــى أنها (دميرة) بمعنى أرضــ الفلاحة أو أرض الحياض. ومازال الفلاح في مصر يسمي أرض الفيضان والأرض الغرقة بالمياه (دميرة) حتى هذا اليوم. وأخيراً فقد أسهم أدباء مصر الأقدمــون بإطلاق صفــات جميلة على بلدهم الجميل مصر، فمصــر في نظرهم (عين رب الشمســ) وهي (العين السليمة) ومصر (عين الأرباب السليمــة). أما في النصوص السورية والرافدية فقد ورد اسم مصر أول مرة في رسالة بعث بها (رب عدي) أمير جبيل إلى أخناتون نحــو (١٣٧٥ق.م) أو إلــى والده أمنحوتب الثالث وقد جاء فيها أنــه سيبعث بأهله إلى (ماتو مصــري) وماتو كلمة أكادية تعني الأرض. كمــا ورد اسم مصر في رسالة ميتانية موجهة إلى الفرعــون المصري؛ وجاء فيها (مَشِري) و(مِصِري) إشارة إلى مصر، أما النصوص الفينيقية فقد جاء فيها (مصر) و(مصرم) إشارة إلى مصر أيضاً. وأوردت النصوص الآشورية التي تعود إلــى القرون (التاسع والثامن والسابع) قبل الميــلاد اسم مصر هكذا (مُصُر) و(مُصرُ) وعند أواخــر القرن السادســ قبل الميلاد كتبها الكلدانيون (مُصُــرو) و(مِصِر)، أما المعينون فقد سموها (مصر) و(مُصُرِي) وجاء في النصوص الآرامية والسريانية (مصرين) إشارة إلى اسم مصر، أمَّا العرب المسلمون فقد سموها (مِصْر) وهذا واضح في القرآن الكريم.

أمــا تسمية سورية فلم يُعرَف مصدرها على وجه الدقة، إلا أن هذه التسمية (أي سورية) كانت تستخدم للدلالة على المنطقة المحصورة بين جبال طوروس في الشمال، وصحراء سيناء والصحــراء العربية في الجنوب والبحر المتوسط في الغرب ونهر الفرات في الشرق، ويفسر هيــرودوت أصل اسم سوريــة على أنه تحوير لاسم آشور، في حيــن أرجعه علماء الآشوريات مؤخــراً إلى أسماء أماكن محلية مختلفة. وأياً يكــن مصدر الاسم فقد ظهر في بلاد اليونان أولاً، في النصوص ما قبل الهيلينية، ولم يكن له سوابق معروفة لا في شكل كتابته ولا في دلالته الجغرافيــة، إلا أنه كان اسماً راسخاً في الاستخدامــات الرسمية في الإمبراطوريتين الرومانية والبيزنطيــة، ثم اختفى تقريباً هذا المصطلح اليوناني بعــد الفتوحات العربية- الإسلامية في القــرن السابع الميلادي. وبقي يستخدم في بعض الأحيان فــي أوروبا، ولاسيّما بعد مرحلة إحيــاء التراث الكلاسيكي التي تلت عصر النهضة، الذي رافقــه عملية إحياء المصطلحات

اليونانية والرومانية. أما في العالم العربي الإسلامي فقد عرفت المنطقة التي تدعى «سورية» اليوم باسم «الشام»، وأعطي هذا الاسم إلى أكبر مدنها (دمشق) أيضاً. ولم يكن لاسم سورية في كتابات الجغرافيين إلا ظهور نادر، ولم يكن الاسم متداولاً حتى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر عندما خضعت المنطقة للنفوذ الأوروبي، إذ اعتُمِدَ رسمياً لولاية دمشق من الإدارة العثمانية في سنة (١٨٥٥م)، ومع خضوع البلاد للانتداب الفرنسي بعد الحرب العالمية الأولى أصبح اسم سورية الاسم الرسمي للبلد وأوّل مرة في التاريخ. ولتوضيح اللبس أيُّهما أصح كتابة اسم «سورية» بالألف الممدودة أم بالتاء المربوطة؛ أوضَّح أن اسم سورية يكتب بالألف الممدودة للدلالة على مضمونه الحضاري؛ فهو يشمل كامل الذراع الغربي من الهلال الخصيب، أما لفظة «سورية» بالتاء المربوطة فهي تشير إلى ولايتي حلب ودمشق وما كان يُلحق بهما أيام الدولة العثمانية، واللتين وضعتا تحت سلطة الانتداب الفرنسي سنة (١٩٢٠م) (بموجب اتفاقية سايكس-بيكو ومؤتمر سان-ريمو) ومن ثم استقلت عنه تحت اسم «الجمهورية السورية» سنة (١٩٤٦م).

وكما في بلاد الرافدين كذلك في سورية إذ كان الأكثر شيوعاً هو أن البلدان كانت تسمى بأسماء الممالك والشعوب المختلفة التي حكمتها وعاشت فيها، ومن هذه الأسماء الأكثر شهرةً لبلدان الذراع الغربي من الهلال الخصيب، أو على الأقل الأفضل توثيقاً، كانت في المنطقة الجنوبية والمعروفة باسم «كنعان» واسم كنعان قديم ورد في نقش أكادي على تمثال إدريمي ملك ألالاخ (مملكة ألالاخ اليوم في تل عطشانة في لواء إسكندرون)، وهذا النقش مؤرخ نحو عام (١٥٠٠ق.م)، ومدوَّن على تمثال الملك إدريمي، ويبين أن صاحبه هرب إلى أرض كنعان في السطرين الثامن عشر والتاسع عشر من النقش، كما ورد اسم كنعان على الشاهدة المصرية لأمنوفيس الثاني في ممفيس، كما ظهر في نصوص تل العمارنة أيضاً، وتردد هذا الاسم في الكتابات على النقود في المدّة الهلنستية في فينيقية، فقد ورد على أحد النقود (لاأوديكيا في كنعان)، واستعمله فيلون الجبيلي في القرن الأول الميلادي. أما المناطق الساحلية على البحر المتوسط فقد كانت تعرف باسم «فينيقية»، وفينيقية تسمية إغريقية الأصل مشتقة من كلمة أرجوان (فوينيكس)، وقد أطلق الإغريق هذه التسمية على ساحل بلاد الشام في الألف الأول قبل الميلاد، بعد أن اشتهر أهله بتجارة القماش المصبوغ بالصباغ الأرجواني، وكانت مدينة صور أشهر المدن الفينيقية (بمعنى الصخرة)، وصيدا (بمعنى المكان الذي يكثر فيه الصيد)، وبيروت (بمعنى القلعة).

ولمَّا كان الساحل الفينيقي ضيقاً لا تفي زراعته بحاجيات أهله، وخلف الجبال الآراميون ولا طاقة للفينيقيين بهم، فما كان من هؤلاء الفينيقيين إلا أن قطعوا أخشاب الأشجار التي اشتهرت بها سواحل بلاد الشام منذ زمن بعيد، وصنعوا السفن وركبوا البحر، وبدؤوا يستكشفون السواحل، ويقومون برحلات قصيرة، ولم يكونوا على علم بأنَّ القَدَرَ سيجعل منهم ملوك البحر. ولما بدأت رحلاتهم تطول نزلوا البرَّ وهيَّؤوا موطئ قدم لهم في كل مكان ناسبهم، وسرعان ما تطورت هذه النقاط التي كانت على السواحل مباشرة، إلى مستعمرات هدفها تقديم الغذاء والماء للتجار الفينيقيين خلال رحلاتهم الطويلة في عرض البحر، ثم إلى مدن تجارية مهمة، لكنها بقيت مرتبطة بمدن ساحل بلاد الشام.

يُرجِع المؤرخون أولى المستعمرات الفينيقية على السواحل الإفريقية إلى أواخر القرن الثاني عشر قبل الميلاد، وكانت عتيقة على الساحل التونسي أقدمها نحو عام (١١٠٠ق.م). كما كانت غاديس (قادش) على ساحل إسبانيا الجنوبي، ومدينة ليكسوس على ساحل الأطلسي في المغرب. أما المستعمرة التي منحها القدر حظاً مميزاً وكان مصيرها أن تتسيَّد الحوض الغربي للبحر المتوسط، هي قرطاجة أو «قَرّتْ حَدَشت» Qart Hadasht كما سمّاها بناتها الصوريون، بمعنى «القرية الجديدة»، لتحل محل عتيقة العتيقة، التي لم تكن تبعد عنها كثيراً. وبعد تدمير الرومان لقرطاجة سنة (١٤٦ق.م) وإخضاع المدن البونية الأخرى، عمد الرومان إلى تأسيس ولاية رومانية تابعه لهم باسم أفريكا Africa، واستمرت تعرف بهذا الاسم طوال المرحلة الرومانية والبيزنطية حتى الفتح العربي الإسلامي. بعدها عرفت جميع بلدان شمالي إفريقيا باسم بلاد المغرب.

وبالعودة إلى الشرق؛ فبعد غزوات البابليين لبلاد الشام اختفى الفينيقيون كقوة سياسية مستقلة، وبعد قضاء الفرس على البابليين واحتلال عاصمتهم بابل سنة (٥٣٩ق.م) على يد قوروش الفارسي، استردَّ الفينيقيون شيئاً من مكانتهم إلا أنهم بقوا تحت سلطة الفرس، وكان لهم دورٌ فعال في حملة الملك الفارسي زركسيس الأول على بلاد اليونان سنة (٤٨٠ق.م) حيث شكلوا القوة البحرية التي ساندت تقدم الجيش الفارسي، لكن هذه الحملة انتهت بفشل ذريع. مما جعل الإسكندر المقدوني يصب جام غضبه عليهم عندما قرر الثأر من الفرس في سنة (٣٣٣ق.م). وظل الفينيقيون في السهل الساحلي في المنطقة الواقعة اليوم شمالي فلسطين وجنوبي لبنان حتى العصور الرومانية والمدّة الأولى من القرون الميلادية.

فــي حيــن كان اسم ليبيا يستخــدم منذ أيام الفرعــون المصري رعمسيســ الثاني عام (١٢٩٥ق.م) إذ ظهرت صيغة LBW مدونة في الكتابات الهيروغليفية منذ زمن هذا الفرعون، وفي زمن خليفته مرنبتاح نسبة إلى الشعب الذي قطن الأراضي الواقعة غرب منطقة العلمين، وظهــر اسم ليبيا في النقوش الفينيقية في منطقة طرابلس وتونس الحالية بأكثر من صياغة (ليبيــت) و(لوبت) و(لوبي) إشارة منهم إلى ســكان شمالي إفريقيا، واستخدم الاسم عينه في المرحلة الإغريقية للإشارة إلى سكان ساحل شمالي إفريقيا كاملاً، لكن هذه التسمية اختفت تقريباً بعد سقوط قرطاجة سنة (١٤٦ق.م) إذ خضعت البلدات الليبية الثلاث (طرابلس ولبدة وصبراتــة) للاحتلال الروماني، وشكلت مع جزيرة كريت ولايــة رومانية واحدة حتى فصلها الإمبراطــور دقلديانوس في نهاية القــرن الثالث الميلادي، في حين تُركت برقة للمستعمرين الإغريــق، وهكذا كان اسم برقــة يستخدم للدلالة على شرقي ليبيــا الحالي، واسم طرابلس يستخــدم للإشــارة إلى غربي ليبيا، فــي حين شاع استخدام مصطلــح «إفريقيا» منذ القرن الثاني قبل الميلاد للدلالة على ساحل شمالي إفريقيا، واستمر الأمر كذلك حتى الفتح العربي الإسلامي؛ إذ عرفت جميع الأمصار الواقعة غرب مصر باسم «بلاد المغرب». وبعد تفاهمات الدول الأوروبية الحديثة على تقاسم الوطن العربي في مطلع العصر الحديث كانت مقاطعتي طرابلســ وبرقة من حصة الطليان، فما كان منهم إلا أن غزوا البلاد واحتلوها سنة (١٩١١م) وأعادوا استخدام اسم ليبيا للإشارة إلى هاتين المقاطعتين فحسب، وكانت أول وثيقة رسمية تستخدم اسم ليبيا فــي العصر الحديث هي منشور قائد القوات الإيطالية كارلو كانيفا C. Caneva وقد صدر هذا المنشور في (٧ نيسان عام ١٩١٢م).

أمَّــا العــرب فلم يرد لهــم أي ذكر في التاريخ قبــل القرن التاسع قبــل الميلاد، حتى إن مصطلــح العربية Arabia مصطلح مبهــم، وإن كان يعني في ظاهره «بلاد العرب» فالبدو أو الأعــراب انتشروا في كثير مــن بلدان الشرق القديم، لذلك أصبــح تحديد موطنهم أمراً بالــغ الصعوبة، وإن كانوا ينتشرون بشكل رئيسي في شبة الجزيرة العربية وبادية الشام، وأول ذكر للعرب كان في نصوص الدولة الآشورية، ولما كانت الكتابة الآشورية لا تحرك المقاطع، صعــب على علماء اللغة ضبط الكلمة، فاختلفوا في كيفيــة نطقها؛ فقُرِئت «Aribi» و«Urbi» و«Arai» و«Arub» و«Aribu» و«Arubu»، وكانوا مصدر خطر على القوافل التجارية التي تجتاز الباديــة، إذ لا بد مــن تأديبهم، وكان جندبــو (جندب العربي) مليكهم قد شــارك الآراميين فــي مواجهة تقدم قوات شلمنصر الثالث في معركة قرقــر قرب حماة سنة (٨٥٣ق.م) بألف

جمل. كما ورد ذكر العرب في نصوص حملة الملك الآشوري تجليات بلاصر الثالث لإخضاع المتمردين على عرشه سنة (٧٣٨ق.م) وكان من جملتهم ملكة (عريبي) المدعوة (زبيبي) إلا أن الملكة سرعان ما استسلمت للأمر الواقع، وقبلت بدفع الجزية، وتقديم المجوهرات والهدايا للملك الآشوري. وبعد (٦) سنوات عادت ملكة (عريبي) للتمرد، فأرسل الملك الآشوري نفسه حملة إليها في سنة (٧٣٢ق.م) وسببت قواته لهذه المملكة خسائر كبيرة، إذ قُتِلَ مئة ألف رجل وغُنِمَ ثلاثون ألف جمل، وعشرون ألف رأس من الماشية، فما كان من الملكة إلا أن أرسلت وفداً إلى نينوى مؤلفاً من وجهاء القبائل المنضوية تحت رايتها بهدف عقد الصلح مع الملك الآشوري ودفع الجزية له، وقد ذكر النقش المشار إليه أسماءهم مثل «جرابا» Jaraba في حين كان الوفد برئاسة تمران Hatarama، وفي نينوى أدُّوا ولاء الطاعة للملك الآشوري وتعهدوا بدفع الجزية وتقديم الجمال، وعيَّن الملك الآشوري عند الملكة نائباً اسمه أو اسم وظيفته Kepu (ربما كاتب) بهدف تنفيذ شروط الصلح، وكي يكون الوالي الحقيقي على المقاطعة ويشراف على سياسة الملكة، وهكذا دفعت (شمسي) الجزية تماماً كما فعلت ذلك أختها من قبلها بـ(٦) سنوات. وعلى الحجر نفسه الذي وجدت عليها النقوش سالفة الذكر، وجد نقش يمثل منظر فارسَيْن آشوريَّيْن يحملان رمحين ويطاردان بدوياً على جمل، وأمامها جثث القتلى على الأرض. ورسمت امرأة حافية القدمين تحمل جرة يبدو عليها الجوع والتعب، ويرى المؤرخ جواد علي بأن هذه المرأة هي ملكة عريبي.

وتجدر الإشارة إلى أنه قد وردت في الكتابات البابلية جملة (ماتوأربي) (Matu A-Ra-bi، Matu Arabaai)، وكان المقصود فيها بلاد العرب، وبتعبير أدق البادية، حيث كانت القبائل العربية تسرح وترعى أغنامها. كما ورد في نقش بهيستون Behistun لدارا الكبير (داريوس) لفظة عربايا Arabaya، ومراد البابليين أو الآشوريين أو الفرس من «العربية» أو «بلاد العرب»، البادية التي في غرب نهر الفرات الممتدة إلى تخوم بلاد الشام.

في حين أطلق الرومان اسم «العربية» على إحدى ولايات إمبراطوريتهم التي تقع جنوب وشرق فلسطين، في ذلك الجانب من عالم البحر المتوسط بين سورية ومصر؛ وهي تضم صحراء النقب وحوران وجميع أنحاء شرق الأردن وشمال غرب السعودية.

أمَّا اليمن فقد سمّاها الرومان بلاد العرب السعيدة (الميمونة) Arabia Eudaemon وحاولوا احتلالها في سنة (٢٤ق.م) إلا أن حملة إليوس جاليوس عليها باءت بالفشل. وتجدر

الإشارة إلى أن الباحث الألماني موريتز، رأى أن أصل الحروف بعد الكتابة الهيروغليفية، كان في اليمن وفي رأيه أن اليمنيين هم من اخترع الأبجدية، وليس الفينيقيون الذين أخذوا عن اليمنيين، ومن ثم أخذ اليونانيون عن الفينيقيين، ثم الرومان عنهم، فيكون العرب اليمنيون هم الذين أوجدوا الكتابة في العالم، وبهذا الحسبان هم الذين أوجدوا المدنية.

أما شمال الهلال الخصيب تقع البلاد التي تعرف اليوم باسم تركيا، التي لم تكتسب اسمها إلا في العصور الوسطى (وفي أوروبا فحسب) عندما أتى شعب يسمى بالأتراك من الشرق البعيد من إقليم تركستان خلف بحيرة قزوين. إن التسميات الأكثر شيوعاً لتركيا والمستخدمة في بداية القرون الميلادية، كانت آسيا أو آسيا الصغرى والأناضول، كلا الاسمين كانا مخصصين للسواحل الشرقية لبحر إيجة، إلا أن دلالة الاسم توسعت تدريجياً باتجاه الشرق بطريقة مختلفة ومتغيرة إلى حد ما. كان أكثر ما يشار إلى هذه البلاد عادة عن طريق أسماء المقاطعات والمدن والممالك المختلفة التي قسمتها، وكانت اللغة اليونانية اللغة المهيمنة ووسيلة الاتصال الرئيسية فيها. لقد أتت تسمية «الأناضول» من كلمة يونانية بمعنى «شروق الشمس» مثل تسمية «الشرق» التي أتت من اللاتينية و«المشرق العربي» التي أتت من الإيطالية. هذه الأسماء تعكس النظرة إلى الشعوب الذين يقطنون الأراضي الواقعة شرق البحر المتوسط. وتدريجياً أصبحت شعوب البحر المتوسط على بينة من آسيا النائية والواسعة إلى الشرق، لذلك أعيدت تسمية الأناضول بأشهر أسمائه «آسيا الصغرى». وبالطريقة نفسها بُدِّلَ اسم «الشرق القديم» بعد عدة قرون ليصبح «الشرق الأدنى» لمسوِّغات جغرافية وتاريخية، فبعد أن قسَّم الجغرافيون قارة آسيا الكبرى إلى أقاليم جغرافية تسهيلاً لدراستها اقترحوا أن يكون الشرق القديم تحت مسمى «الشرق الأدنى»، وبقيت رقعته الجغرافية تعادل الشرق القديم الذي كان يضم بلاد الشام والرافدين والجزيرة العربية والأطراف الجنوبية من الأناضول والشرقية من إيران. وفيما بعد بُدِّيل اسم المنطقة إلى «الشرق الأوسط» وذلك بعد أن بزغ الشرق البعيد (العالم الجديد) في الأفق الغربي. وتعدّ «سورية» في شرق المتوسط الأكثر أهميةً والأكثر روعةً، والمعروفة عند الجغرافيين العرب ببلاد الشام.

وأخيراً في أقصى الشرق الأدنى توجد إيران أو بلاد فارس كما سماها الإغريق؛ إن المعنى الدقيق لكلمة فارس لا يشير إلى اسم البلاد ولا حتى الشعب، وإنما كان اسماً لمقاطعة بارسيا الواقعة في الركن الجنوبي الغربي من إيران، والتي تطل على الساحل الشرقي للخليج

العربي، وعلى الرغم من أن الإيرانيين لم يطلقوا هذه التسمية على بلادهم (أي لم يسموها بلاد فارس)، لكنهم لم يجدوا حرجاً في استخدام هذا الاسم، لأن اللهجة والثقافة الإقليمية لمقاطعة فارس أصبحت اللغة السياسية والثقافة الرسمية والمهيمنة في كامل البلاد، بالطريقة نفسها التي أمست فيها التوسكان إيطالية، والقشتالية إسبانية، ولهجة المقاطعات المحلية إنكليزية. كان اسم «إيران» هو المستخدم دائماً من الفرس، لذلك فرضوا على باقي دول العالم أن تسمي بلادهم به منذ سنة (١٩٣٥م)، وهو مشتق من كلمة آريانام الفارسية القديمة، وهذه الكلمة اسم جمع بمعنى «أرض الآريين»، والتي يعود تاريخها إلى أوائل هجرات الشعوب الهندو- أوروبية.

لوحات بالألوان والظلال في شعر الحداثة

(شعر زاهد المالح نموذجاً)

د. أحمد زياد محبك

يميل شعر الحداثة نحو محاكاة الفنون، ولاسيما فن التصوير، بل يسعى إلى أن تكون القصيدة أشبه بلوحة مرسومة بالألوان، ولا يعبر فيها عن موضوع أو فكرة أو حالة تعبيراً لغويّاً مباشراً، بل يترك للمتلقي حرية التعامل مع القصيدة اللوحة، يتلقّاها مثلما يتلقى اللوحة، بما فيها من قدرة على الإيحاء، بل بما قد يكون فيها من غموض شفيف. ويقف هذا البحث عند بضع قصائد للشاعر زاهد المالح هي قصائد لوحات.

تتألق اللوحات الشعرية وتتميز في شعر زاهد المالح، وهو يرسم من خلالها لوحات للصفاء والنقاء والجمال، تنم عن ميل نحو العزلة الجميلة المبدعة، والبعد عن الصخب والضوضاء، وتدل على روح تحب الآفاق الواسعة العريضة، وتصغي إلى لغة الصمت، وترى في الطبيعة ملامح الجمال الشفيف، وتجد في الظل أطيافاً من سحر خلاب أكثر غنى من الواقع المضاء بالنور الكثيف، لأن الظلال تثير الخيال، وهو يتأمل العالم، ويرى الكأس تعكس أكثر مما تعكس المرآة، فهي باب مغلق على أسرار، ولكن أكثر ما يؤلمه هو قسوة المدينة، وقهرها الإنسان، وشيوع البؤس فيها، وهو يتعاطف فيها مع الناس جميعاً، ولكنه من فرط الألم يلجأ إلى السخرية السوداء، ثم يلجأ إلى فضاء مطلق غير محدد، تسبح فيه الخطوط والألوان في تجريد تعبيري حر، ثم يحاول الشاعر أن ينحت باللغة تمثالاً، فيستلهم الحضارات كلها عبر العصور، وفي النهاية يجد أنه لم ينحت غير تمثال هو نفسه

بالذات، وفي هذا من صدق الفن وصدق الحياة ما لا ينطق به إلّا شاعر صادق مع نفسه ومع الحياة.

وتقرأ شعر زاهد المالح، فإذا أنت في معرض للفنون التشكيلية، تتجول بين لوحات تملأ جدران المعرض، لوحات صغيرة، وأخرى واسعة عريضة بانورامية، ولوحات ثنائية ولوحات ثلاثية، وقد تمرّ بتمثال جديد للفنان عند المدخل، وقد ترى تمثالاً قديماً في نهاية المعرض، وما بين التمثالين لوحات كثيرة، بعضها وهي الأقل لوحات تصوّر الطبيعة الصامتة، وبعضها الآخر، وهو الأكثر، يصوّر الريف الجميل، وتدل على صمتٍ قوامه التأمل والميل إلى الوحدة، ثم تجد لوحات تصور المدينة وما فيها من بؤس وشقاء وفقر أو ذكريات، ثم تمر بلوحة أو اثنتين تجريديتين، تسعيان إلى تحقيق التأمل الحر، والانطلاق الصافي إلى فضاء لا حدود له، وحيثما سرت في المعرض أو التفت لا تجد الشاعر الفنان، لأنه لا يريد شَرْح لوحاته، ولا التعليق عليها، يريد أن يقدِّمها بموضوعية، يريد تركها للمتلقي كي يتعامل معها بحريَّة، ولكن لا بد من أن تحس بأن الشاعر يكمن في داخل لوحاته، ولكن بصمت، وتدرك عندئذ أنه يميل إلى التأمل والعزلة، ولكنها العزلة الإيجابية البناءة.

الطبيعة الصامتة

يرسم الشاعر لوحة للطبيعة الصامتة يصور فيها كأساً في قصيدة عنوانها «كأس»(١):

صمت معزول عن نفسه/مرآة تعكس ما لا تعكسه المرآة/شفافية يتمرد فيها الظل/باب مغلق/جدران تخفي المجهول عن العين/تنفتح بعيداً في الأزرق.

والقصيدة تعبّر عن إيحاءات الكأس وما تتركه من انطباع، وهذا هو التصوير الانطباعي، فالكأس توحي بالوحدة والعزلة عن العالم، وبناء عالم خاص بها، مستقل عن العالم الخارجي، وهي تعكس أكثر مما تعكس المرآة، لأن المرآة محدودة بسطح مستو، والكأس ذات أسطح مقعرة ومحدبة وملتوية ومُتَثنِّية متنوعة، والمرآة لا تعكس إلَّا سطحٌ واحدٌ، أما الكأس فتعكس أسطحاً ومستويات مختلفة، فهي تعكس آفاقاً أغنى وأوسع، وتمتلك الكأس شفافية لا حدود لها، وهي باب مغلق يوحي بعالم واسع يمكن أن ينفتح عليه، وهي أشبه ما تكون بجدران تخفي وراءها عوالم غير متوقعة، وتترك الخيال يسرح، وكأنها تنفتح على سماوات زرقاء لا نهاية لزرقتها.

والزرقة توحي بالماء والسماء والحياة، كما توحي بامتدادات لا نهاية لها، وبأعماق شفافة لا غور لها، وبصفاء لا كدورة فيه، الأزرق هو لون الحياة، والجدران هنا لا توحي

بالضيق أو الاختناق والانحباس، بل توحي بما وراءها من عوالم لا يمكن للخيال أن يستوعبها، هي جدران الكأس الشفافة، لا جدران الحجر الكتيم، والباب المغلق هنا ليس باباً من حديد، بل هو باب من الخيال والتأمل، والصمت هنا خاص ومتميز، لأنه معزول حتى عن نفسه، أي إنه صامت خالص الصمت، ولحظات الصمت هي لحظات التأمل والصلاة والطهر، القصيدة عالم من التأمّل الحر، قوامه الصفاء والنقاء، لا التفكير ولا القلق ولا التوتر، هو الشفافية والصمت، هو حقيقة حضور كأس لها صمت، وفيها إيحاء، تمتلك شفافية لا حدود لها.

والقصيدة مكثفة، لا تطويل فيها، والعناصر الحسية المذكورة فيها من مرآة وباب وجدران وأزرق تتخلى عن حسيتها لتوحي بما وراء المادة من روح وصفاء وهدوء لا تشوبه شائبة من قلق أو تفكير أو معاناة، القصيدة حالة من التأمل الصافي، تمثل الكأس الوحيدة، وهو ما يدل عليه العنوان، أو هو ما يؤكد العنوان. فالعنوان كلمة مفردة، نكرة، مفتوحة على احتمالات وغير محددة بصفة، وهذا ما منحها سعة الخيال وحريته، وتبدو الكأس هي التي تملأ اللوحة كلها وتشغلها، وليس لها إطار، ولا وراءها خلفية، واللوحة خالصة للتأمل وليس وراءها أي غرض. والقصيدة موضوعية، فالشاعر يقف خارج القصيد، بل خارج اللوحة، ولا يظهر صوته، ولا يعلق على اللوحة، ويبدو كالمتأمل من بعيد.

❁ ❁ ❁

وفي لوحة ثانية من لوحات الطبيعة الصامتة يصور الشاعر كرسياً، وعنوانها «**كرسي**»[٢]:

يتذمر من صخب العالم/عصْفِ الريح/بأعطافِ الشجر/حفيفِ الأغصان/يتفقّد ساعات الحائط/يوقف أرجحة البندول/ونحنحةَ الوقت

يمكنني أن أبتدئ الآن خلف الباب الموصد/طاولة شاخت/رجل يستند إلى كفيه/يناهز عمر الموت/وشريطُ عناوين/ لكتب لم تنجز/يلتف عليه

في الغرفة/كرسي/يتأمل ذاته.

واللوحة مملوءة بصمت مخيف، كأنه صمت المتْحَف، وهو فراغ خال من الإنسان، تحضر فيه الأشياء، ويغيب عنه الإنسان، إذ يحضر في الختام الكرسي، ويغيب الإنسان، أو يموت، تحضر الأماني والأحلام ويغيب الفعل، تحضر الساعات وتغيب دقاتها، يحضر الصمت ويغيب الحب، هي لوحة الخيبة والوحشة والفراغ، لوحة الأماني التي لم تتحقق، والأحلام التي ماتت.

وثمـة رجل، كالشبح، أو كالطيف، يضيق ذرعـاً بصخب الحياة وضجيجها، يضجر من الريـاح العابثـة بالشجر، فيأوي إلى حجرة ينعزل فيها عن العالـم، بل إنه يلغي الزمن، إذ يوقف حركة الساعات التي على الحائط، ويقرر أن يبدأ العمل، ويعم الغرفة الصمت، ويمر الزمـن، ويصمت الرجل، أو ينام، أو يموت، ويلتف عليه شريـط الأحلام والأماني بتأليف مئـات الكتب، من غير أن يفعـل شيئاً، ويبقى الكرسي وحده، في الغرفة الخاوية، إذ يتأمل الكرسي نفسه.

اللوحـة قصـة، تعيد قصة المرأة الثريـة التي قررت أن تقرأ، فأغلقـت نوافذ قصرها، وأَسْدَلَتِ الستائر، وعمَّ الصمت، ولم تلبث المرأة أن نامت، ولم تقرأ شيئاً، ولكنّ، ثمة فرق بين المرأة في القصة والرجل في القصيدة، وثمة فرق بين القصة والقصيدة.

فـي القصيدة تبرز العزلة عن العالم، وعـن صخب الحياة وضجيجها، وإيقاف الإحساس بنبضـ الزمن، ويقرر الرجل أن يبـدأ، لأنه يملك الرغبة، ويملك الحلم، ولكنه يموت من غير أن ينجـز شيئاً، وشريط الأحلام الذي كان يمر بخاطره هـو الشريط نفسه الذي يلتف عليه دليـل موته، ويموت الرجل، الإنسان، ويبقى الكرسي وحـده. اللوحة كابوسية، لا تعني أن مَنْ ينعـزل عن الواقع والحياة ويُوقِف دقات الزمن كي يكتب تقتله الحياة، ولا تعني أن مَنْ يسعى وراء رغباتـه الخاصة وأمانيه الشخصية بمعزل عمن حوله لا يمكنه أن يحقق شيئاً، هذا فهم أولـي وسطحي ومباشر، اللوحة تقول أشياء أخرى أكثر من هذا الفهم، وإلَّا كانت مجرد دعوة سمجة للالتزام بالواقع.

القصيدة تقول، بصورة أخرى، إن الواقع المادي لا يرحم الإنسان، ولا يتركه ليعيش وحده ليحقـق أحلامه، الفرد ينعزل عن العالم، ولا يريد أن يكـون ضحية الصخب والضجيج، ولا يريد أن يكون ألعوبة في يد الريح تهز أغصانه، ولا يريد الإنسان أن يكون ضحية الوقت، تُصِمُّـه دقاتُ ساعـة العمر، يريد أن يكون هو ذاته، ويريد أن يحقق أحلامه وأمانيه، يريد أن يبـدأ ذاته، بمعزل عن العالم، ولذلك أغلق الباب على نفسه، ليكون هو نفسه، ولكن مشروعه يفشـل، ويضمحـل ويتلاشى، ولا يبقى مـن الإنسان إلَّا الشـيء، إلَّا الكرسي وحده، فينتصر الشـيء على الإنسـان، ويمتلك الشيء عينه، وبالمقابل يفقد الإنسـان ذاته، إن العالم يتشيّأ، ولذلـك يغيب الإنسان، وتحضر الأشيـاء، ولا يظهر في اللوحة في الختام غير الكرسي، وقد امتلك ذاته، وهو يتأمل فيها، وقد غاب الإنسان، حتى من قَبْل أن يبدأ.

اللوحــة ليست تعبيراً عن الهرب مــن العالم، ولا الفرار إلى العزلــة، إنما هي تعبير عن مشكلــة الإنسان مع الأشياء، المــادة تحضر وتطغى وتسيطر، والزمــن ينتصر، ولا يستطيع الإنسان أن يوقف عقارب الساعة، ولا أن يلغي صخب الحياة وضجيجها، ولا أن يوقف عصف الرياح بالأغصان، القصيدة توحي بأن الإنسان محكوم بالعالم من حوله، ولا يستطيع أن يبني عالمــه، وأن المنتصر في هذا العالم هو المادة والأشياء، وليس الحلم، بل إن الحلم قد يكون الشريط الذي يلتف على عنق الإنسان ليقتله.

ولكــن على الرغم من هذا كله، يظل الإنسان حاضــراً في اللوحة، ويظل هو الفاعل، ولا يمكــن أن يغيب، ويكفي أن الإنسان قد قرر أن يفعل، ويكفي أنه في هذا الصمت الرهيب المفزع قد تكلم، ليقول: «**يمكنني أن أبتدئ الآن**»، وهذا الصوت ما يزال يتردد، مع أن الباب مغلق، وأن صاحبه قد التف عليه شريط أحلامه، وهذه هي عظمة الإنسان، فهو في كل لحظة يمكنــه أن يبدأ، إن لم يكن الفرد هو نفسه الذي سيبــدأ، فإن أجيالاً معه ستبدأ، وأجيالاً من بعده ستبدأ، والحياة دائماً تبدأ من جديد.

واللوحة غنية بالصمت والصوت، بالداخل والخارج، وبالإنسان الحاضر الغائب، وبالشيء الحاضــر مادة والغائب قيمة، وتبقى القيمة للإنسان ولو غاب، وحضور الكرسي في حد ذاته لا قيمة له، وإنما قيمته في دلالته على من كان، ومن غاب، والقيمة دائماً لمن هو حاضر في القيمة وحاضر في الوجدان، وهو الإنسان، لأنه هو من صنع الكرسي.

ومــا تمتاز به القصيدة اللوحة أنهــا موضوعية، لا تظهر فيها ذات الشاعر، وهي خلو من الغنائيــة، وبعيدة عن التعبير المباشر، لا تسمِّي عاطفة، ولا تحدِّد شعوراً، ولا تخلو القصيدة من حس مأساوي مؤلم، فالرجل لا يستند إلى شيء، فلا شيء يعينه، ولا شيء يمكن أن يستند إليه، ولذلك يستند إلى كفيه، وعلينا أن نتخيل الصورة، هي سريالية، وكم عمر الرجل؟، ليس سبعيــن أو ثمانين، إنما هو يناهز الموت، وعلى ذلك، فعمر الإنسان لا يقاس بالسنين ولا بالأيــام، إنمــا يقاس بمقدار قربه من الموت، لأن الموت هو الذي سيؤول حتماً إليه، ومن المؤلــم بل مــن المأساوي أن يكون شريط الأحــلام هو الشريط الذي يلتــف على الإنسان، كالمشنقة، أو كالأفعى، ليموت، من غير أن يحقق شيئاً.

وهذه الصور الدرامية المأساوية المؤلمة تأتي عفوية بسيطة بقدر قليل من الألفاظ حتى يــكاد المتلقي يمر بها من غير أن يدرك مأساويتها، ومن أكثر أشكال المأساة درامية أن يفقد

الإنســان ذاته، وأن يلتف على عنقــه شريط أحلامه، ويرحل، في حين يبقى الكرسي، ليمتلك ذاته، أي ليصبح للكرسي ذات، ويمضي فيتأمل ذاته، هذا هو العصر الذي تمتلك فيه الأشياء حضورها وذواتها وتغدو قيمة، في حين يغيب الإنسان، ومما يزيد من الإحساس بالمأساة أن الكرســي مجرد كرسي، هو اسم مفرد نكرة، وتنكيره يؤكــد شيئيته، وحضوره المنفرد، بعيداً عن أي قيمة، هو مجرد كرسي، كما في العنوان، ولكنه وحده يسيطر على اللوحة، ويغدو كلمة الختام فيها.

والقصيــدة قصيــرة، عفوية، مكثفة، لا حشو فيها، ولا تفصيــل، ولا إطالة، ولا تراكم في الصــور، ولا تصنُّع، والشاعر يتخــذ موقف الراوي العليم بكل شيء، فهــو يضع نفسه خارج اللوحة، وخارج القصة، ويروي بضمير الغائب «هو» عن غائب لا يحدده، ولكنه يعرفه، ويحيط به، وينقل لنا صوته عندما يتكلم، ويعلم ما تهجس به نفسه، فقد تذمَّر ذلك الرجل من صخب العالــم ومن عصف الريــح بالصفصاف، بل يعلم ما آل إليه هــذا الكرسي مِنْ تَحَوُّل، عندما امتلك الكرسي ذاته.

بؤس المدينة

يلتقط الشاعر من المدينة، بضع صور، بعضها واسع عريض شامل، وبعضها الآخر جزئي محــدود صغير، ومنها لوحة جزئيــة داخلية تصور امرأة وحدها فــي مخدعها، في قصيدة عنوانها «**شرخ**»[٣]:

سماء مطرزة بالنجوم/معلقة بجناحي غمامة

قليل من الضوء/ينسل ما بين نافذة وسرير

تُباغَتُ فــي العتمــة امرأة/تستحم بأحلامهــا المشتهاة/فينــزاح غيــم الغلالة/عن جسد كالحصاة/وقد صقلتها مياه الغدير

على سطح مرآتها/شبه شرخ صغير.

واللوحــة داخلية، في داخل حجرة امرأة، والغرفــة معتمة، فالضوء فيها خافت، هو ضوء النجوم الذي ينسل برفق عبر النافذة، ليكشف في عتمة الليل عن امرأة تنام في سريرها، وهو لا يكشف عن جسدها الأملس الناعم فحسب، بل يكشف عن أحلامها المشتهاة، ثم تنتقل عين المصور إلى المرآة لتكشف عن شبه شرخ صغير. فالصورة معتمة، مضاءة بضوء النجوم، وهي

موحية شديدة الإيحاء، وفي البؤرة من اللوحة امرأة وحيدة تحلم، والضوء الخافت يكشف عن جسمها وأسرارها، والحركة تنتقل برشاقة وسرعة إلى المرآة، لتكشف عن شبه شرخ صغير، وتبدو عين المصور دقيقة وحساسة، فقد كشفت عن شبه شرخ، لا عن شرخ.

والشرخ في المرآة صورة موضوعية معبرة، وهو الذي منح القصيدة فنيتها، وجعلها من أكثر قصائد الشاعر نجاحاً، وهذا الشرخ الصغير يوحي بألم في حياة المرأة، وهو جرح صغير، ولكن المرأة شديدة الحساسية، ولذلك استجابت له وتأثرت به، يؤكد ذلك جسمها المصقول مثل حصاة غسلها الغدير، وهذه الحصاة تدل على نقاء وطهر فقد غسلها الغدير، وتدل على قوة وصلابة، أي على تماسك وقدرة على التحدي، ولا تعني القسوة أو الجمود والبرودة، وهي ملساء ناعمة، توحي بالرقة واللطف، ولذلك يبدو الشرخ مجرد شبه شرخ، وليس شرخاً، وهو صغير، وهذا التحديد بأنه شبه شرخ وأنه صغير يتناسب مع أنَّ الجسد مثل حصاة غسلها الغدير، وهو يتناسب مع أحلامها المشتهاة، مما يدل على أن أحلامها بسيطة وخجولة، وليست أحلاماً منكرة ولا فاحشة، فهي على ما يبدو ما تزال طفلة غرة بريئة.

والقصيدة مكثفة جداً، لا شرح فيها ولا تفصيل، وهي مجرد لقطات سريعة عابرة، ولكنها تخضع لموضوع واحد، وتأثير واحد، ومكان واحد، وخاتمتها مدهشة، وتعتمد على الصفات الدقيقة المختارة بعناية، شديدة الإيحاء، فالشرخ شبه شرخ، وليس شرخاً، وهو صغير، وجسد المرأة مثل حصاة، وهو تشبيه جديد، والحصاة صقلتها مياه الغدير، والمرأة تستحم بأحلامها، وأحلامها مشتهاة، فالألفاظ قليلة، ومدهشة، وموحية، والشاعر يرقب من الخارج بحياد، ومن غير تعليق، ويترك للمتلقي أن يتخيل ما شاء له الخيال، أو ما استطاع هو أن يتخيل.

❀ ❀ ❀

وفي قصيدة أخرى يصور الشاعر زيف الحياة في المدينة، وما يكون فيها من شقاء المرأة، وعنوان القصيدة «**بياض**»(٤):

حمل أبيض/زهر أبيض/هر أبيض/نهد أبيض/يطغى اللون الأبيض

هل تذكر لون ستارته؟ ما لون ثياب المسرح؟

كانت تسقط كالريشة/تلك الراقصة، وتنسل كحلم

هل كانت جيدة، ما رأيك؟/وهززنا الرأس وسرنا/وانهمر الخدر علينا

في الشارع تقترب امرأة/في ثوب حداد/نبتهج ونرقص نفرح/تنهمر النشوة بيضاء وبيضاء/تصطفق الأجنحة/وتهبط فوق الكتف حمائم وسماءْ/تنداح بحيرات البجع/المائس في الفجرْ

كم كانت رائعة تلك الراقصة/وناصعة النحر/كم أن الأبيض أبيضْ.

والقصيدة تصور ثلة من الصحب يسهرون في ملهى، ويستمتعون بمشاهدة جسد الراقصة الأبيض، وبكل ما حولها من بياض، سواء في ذلك الحَمَل والهر والنهد والزهر، فالأبيض يمنحهم نشوة، ليست بالنشوة النقية، ولكنهم ينسون الأبيض فور خروجهم من الملهى، ويسأل أحدهم عن لون الستارة ولون ثياب المسرح، فقد كان تعاملهم مع كل ما يحيط بهم آنياً وسطحياً، وتمرّ بهم سيدة تلبس ثياب الحداد، وهي من غير شك سوداء، فتذكرهم على الفور بالراقصة، ويسترجعون ذكرى الأبيض، ويشعرون بالمرح ويحسون بالنشوة، ويؤكدون أن الأبيض كان حقيقة أبيض، وهم لا يحسّون بألم هذه المرأة المتجهة نحوهم، وهي على الأغلب الراقصة نفسها، وهنا تزداد المأساة حدة، فهي تلبس الأبيض في داخل الملهى لتدخل البهجة والفرحة والنشوة إلى قلوب الناس، والحزن معشش في قلبها، وتلبس الأسود في خارج الملهى، وحين يراها ثلة الأصحاب في السواد، لا يحسون بها، بل يذكرون البياض، ويؤكدون أنه كان حقيقة أبيض.

والأبيض يطغى على القصيدة، وفي وسط اللوحة يسطع اللون الأسود، ليتحول البياض في اللوحة كل البياض إلى سواد، لا سواد في اللون، ولكن إلى سواد في النفس، فالأسود يعشش في قلب الراقصة، حزناً، والأسود يملأ قلب الرجال، جهلاً بحقيقة الإنسان، فالبحث عن اللذة السطحية العابرة هو ما يملأ أبصارهم، وتظل قلوبهم فارغة. وفي القصيدة حركة وحياة وحوار، وتقوم على السرد والتصوير، ولكنها لا تقع في التفصيل، على الرغم من كثرة عناصرها، وهي بعيدة عن المباشرة والتقرير، ولا تخلو من سخرية مُرَّة سوداء، يحس بها المتلقي في النهاية، إذ يسخر من أولئك الرجال المستمتعين بالأبيض، والذين لا يدركون حقيقته، ويكتفون برؤيته ببصرهم لا ببصيرتهم.

والقصيدة تتألف من لوحتين الأولى في داخل الملهى والثانية في خارجه، تصور الأولى البياض الطاغي على خشبة الملهى، حيث كل شيء أبيض، وتصور الثانية الشارع في خارج الملهى، والسواد في اللوحة مضمر، كامن، لا يراه أحد، ولا يجري له ذكر، بل كل ما يذكر هو

بياض الليلة الفائتة، بما فيه بياض نهد المرأة، بل إن ثلة الصحب يذكرون البحيرة والبجعات والفجر ونصاعة نحر المرأة، ويؤكدون أن الأبيض كان أبيض شديد البياض، ولا يجري على لسانهم ذكر الأسود، مع أن المرأة أمامهم في ثياب الحداد، فالأسود كامن في القلب، لا يراه أحد، ولعل تعلق ثلة الصحب بالبياض هو نوع من الهرب إلى الأبيض في الخارج من الأسود الكامن في داخل أنفسهم هم بالذات. وتكتسب اللوحة عدة أبعاد، منها دلالتها على مجتمع المدينة، وما فيه من سهر ولهو وعبث، ومنها بؤس المرأة، إذ تضطر إلى الرقص في الملاهي لتكسب القوت، كما تضطر إلى انتحال اللون الأبيض داخل الملهى لترضي الرواد وتكسب عيشها، والأسود قابع في داخلها، كما تدل على بؤس الصحب، فهم ينظرون إلى السطح، ولا يرون الحزن في أعماق المرأة، ولا يتعاطفون معها، ولعلهم هم أنفسهم بائسون مثلها، هربوا إلى الأبيض في السطح، فراراً من الأسود الكامن في عمق أنفسهم، ولا يخلو موقفهم خارج الملهى وداخله على السواء من تعلق سطحي باللون، واللوحة بصورة عامة تدل على مجتمع المدينة.

❁ ❁ ❁

لوحات تجريدية

وبعد هذه الجولة في عالم المدينة الحسي القاهر، نرى لوحتين للشاعر تجريديتين، يصور الشاعر فيهما فضاء حراً رحباً، يتطلع فيه نحو الحرية والانطلاق والتحرر من إسار المادة، في اللوحة الأولى يتأمل الشاعر البحر والأفق البعيد، ويرى في الأزرق انطلاقاً، ويرى الصخرة تتحول إلى شراع، كي تتحرر من الثبات، وتنطلق نحو اللامحدود، وهو يعبر عن هذه الرؤية في قصيدة عنوانها «**تشكيل**»(٥):

في العزلة القصية الزرقاء/بين التقاء الغيم والبحر/اعتناق الصمت والصمت/انسكاب الأفق في ناي المساء/تتشكل الأشياء/يخرج من محارته الضياء

هذي النوارس فرحة الشطآن/تطلقها إلى الشطآن سارية الصباح/والسحب والأصداء/أردية الرياح/هذي الصخور ملاذ بعض المتعبين/تعدها الأمواج للأمواج/إن فرت من الصخب المؤرق/أو غوايات السفين.

تلك المحارات المطرزة الرداء/تضمها بلهفة لصدرها الرمال/لكنها تظل في توجس/لم تنس بعد أنها مخابئ اللآلئ/فتنثني تخط فوق الرمل ما/قد يشبه السؤال.

مـن عالم المـوج الطليق/تخزن البروق/وهـج الوميض/يغـزل الشعاع/معاطف السماء/ وصخرة بسجنها تضيق/تكابد السر العميق/تتوق لو/تحررت تحللت تحولت/إلى شراع.

والقصيـــدة لوحة تأملية في الكـــون وما يجري فيه من تحـــولات، والمنطلق هو الأفق، حيـــث يلتقي الغيم والبحر، وهما في الواقـــع لا يلتقيان، إنما ما نراه هو مجرد وهم اللقاء، وعلى هذا فالمنطلق في التأمل هو أفق مفتوح، لا حدود له، هو اللانهاية، إذ يعتنق الصمت والصمـــت، والصمت حالة من الصفاء والنقاء وانعدام الحس والحواس، وعندئذ يخرج من محارتـــه الضياء، أي يولد النور، يتحرَّر من ضيق المحارة، والنور حرية وخلق وإبداع، وعلى هـــذا فالقصيدة تستهل بالنـــور الذي يولد من أضيق الأماكن ليؤكـــد معنى الحرية والحياة والجمـــال، وتـــروي الأسطورة أن فينوســـ ربة الجمال خرجت من محـــارة، ولا تتحقق هذه الولادة للنور إلَّا بالعزلة، وهي عزلة زرقاء، والأزرق هو لون البحر والسماء، أي لون الرحابة والانفتـــاح، هو لـــون الحرية والحياة، لون التألق والصفاء، وفي هـــذا الفضاء الرحب تتألق النوارس، وهي رمز الأمان والفرح، لأنها تبشر المسافرين بالوصول إلى بر الأمان، وصخور الشواطـــئ هي ملاذ للآمنين، وتضم رمالُ الشاطئ إلى صدرِها المحارات، ولكن المحارات لا تستسلم للسكون، إذ تعرف أنها مصدر اللآلئ، ولذلك يظل السؤال يضطرب في داخلها، وهذا دليل على غنى تلك المحارات، وخصبها، لأن النور يولد منها، فهي لا تستسلم للرمال، وتظـــل تتحرك، وتظل تحلم بالبحر الـــذي خرجت منه، وفي هذا العالـــم الخصب بالنور، الغني بالحركـــة والحياة، المبتهج بالصفاء، القائم علـــى الأزرق الشفيف، تتوق صخرة إلى التحرر من الأرض، وتتطلع إلى التحول إلى شراع، كي تجوب البحار، وكي تعانق الأزرق في السماء والماء، فالقصيدة غنـــاء للصفاء والنقاء، وتطلّع إلى التحرر والانطلاق، وهي بحْثٌ عن الخلاص من السكون والأرض، وطموح نحو آفاق لا يمكن الوصول إليها، وهذا ما يؤكده تطلع الصخرة إلى أن تتحول إلى شراع.

القصيـــدة لوحة صافيـــة أنيقة، عناصرها كثيـــرة، ولكنها ذات وحـــدة وتماسك، فهي مستوحـــاة من البحر، يظهر فيها الشراع والأمواج والنوارس والصخر والرمال والمحارات، ويتألـــق فيها النور الطالع من المحـــارات، ويجللها الصمت، ويحيط بهـــا الأزرق الصافي الشفيف، القصيدة لوحة تعبر عن التطلع إلى الصفاء والنقاء عبر العزلة الأنيقة المرتبطة بالحياة.

وفـــي لوحة أخرى صافية شفافـــة رقيقة، يرسم الشاعر مشهداً لا يتجلى فيه غير الأزرق، هي امتداد للوحة السابقة، وتطوير لها، وإذا كانت الصخرة في اللوحة السابقة تودُّ لو تتحرَّر مـــن الأرض وتنطلق في زرقة الأفق، فإن الشاعر في اللوحة الثانية يحقق بروحه هذا التحرر والانطلاق، ليهيم في سديم من الزرقة، وهذا ما يعبر عنه في قصيدة عنوانها «**الزرقة**»(٦):

الزرقة تغرق في الزرقة/تمتد الأغصان العارية الزرقاء/في أبد أزرق/في قبة جرس تترجع فيــه الأصداء/كواكـبَ تسَّاقط فـــي الماء/ونجوماً تتوالد كالسمــك الفضي/تومض بين بحار تنأى وسماء/روحي مركبة الريح/روحي معراج الروح/في قبة هذا الكون المفتوح المغلق/في قلب سديم أزلي/تتشكل فيه الأشياء/في صخب الصمت الكوني/والأفق الأزرق يفضي/للأفق الأزرق/يفضي للأزرق.

هذه اللوحة جديرة باسمها وهو الزرقة، وهي لوحة تجريدية، لا موضوع لها، لا تقول شيئاً محـــدداً، ولكنها تقول كل شيء، هي لوحة الصفاء والنقاء والطهر، حيث الصفاء فيها يفضي إلى الصفاء، كما توحي في النهاية، أو كما تقول:

الأزرق يفضي إلى الأزرق، والأزرق هو لون الماء والسماء، هو لون الحياة.

والعناصر المكونة للوحة تتألف من الأغصان العارية الزرقاء، والأبد الأزرق، وقبة جرس، وأصـــداء تتحول إلى كواكب تسقط في الماء، وإلـــى نجوم تتوالد كالسمك الفضي، وقبة هذا الكون المفتوح المغلق، وقلب سديم أزلي، وأشياء تتشكل في صخب، والصمت الكوني، والأفق الأزرق، وهـــذه العناصر هلامية ذات طابع سديمي تتلامح مـــن غير أن يكون لها جرم حسي ملموس، وهي تتراءى زرقاء أو غائبة في الأزرق.

وهـــذا يعنـــي أن اللوحة سديم، أو حلم، أو غلالة زرقاء شفافة، يتبدى من خلالها كل شيء أزرق شفيفـــاً، وما هو بالأزرق القاتم، وليست العناصر ساكنة ثابتة، بل هي متحرِّكة ومتحوِّلة، ولا بـــد من ملاحظتها في تحولها، وهو ما أكسب اللوحة حيويتها، فالأغصان العارية الزرقاء تمتـــد في أبـــد أزرق، وهذا الامتداد يوحي بالحركة الذاهبة في عمـــق اللوحة إلى اللانهاية، حيـــث الأبد الأزرق، كما تمتد أيضاً في قبة جرس تترجع فيه الأصداء، لتتحول هذه الأصداء إلـــى كواكب تسقط في الماء، وبذلك يتحول الصوت إلى ضوء ثم إلى ماء، ثم تتحول الأصداء إلـــى نجـــوم تتوالد مثل السمك الفضـــي، ومرة أخرى يتحول الصوت إلـــى ضوء ثم إلى كائن حـــي يُرَى ويلمس كالسمك، وهـــو يتوالد، مما يوحي باستمرار الحركة وديمومتها، وهي حركة

الأصداء في قبة جرس تمتد فيه الأغصان العارية الزرقاء، وتظل الحركة مستمرة، فالأصداء تومض بين بحار وسماء، مما يعني أن الامتداد في فضاء اللوحة لا نهائي، يوحي بالاتساع المستمر، وفي هذا الفضاء الرحب يفضي الأزرق إلى الأزرق، في توالد أبدي.

وهنا ينتهي القسم الأول من اللوحة، ليبدأ القسم الثاني، وفيه يظهر فيه صوت الشاعر، ليؤكد أن روحه تدخل في هذا الفضاء الأزرق الواسع والبعيد والعميق، وما روحه إلّا مركبة ومعراج، في قبة هذا الكون المفتوح المغلق، وهو مفتوح أمام الروح، ومن عرف سر الكون، وهو مغلق أمام الجسد، وهنا تدخل روح الشاعر في سديم أزلي، أي في الزمن الأول، إذ تتشكل الأشياء في صمت الكون، وحيث الأفق الأزرق يفضي للأفق الأزرق، في عملية مستمرة لا متناهية.

والأفق في حد ذاته هو حالة من اللا تناهي والاستمرار الأبدي، إذ كل ما تصل إليه هو أفق، وكلما وصلت إلى ما تظنه أفقاً رأيت أفقاً، لأن الأفق هو اللا مكان، في حين تحسبه مكاناً، وهكذا يدخل الشاعر بروحه عبر الأزرق في اللانهائي، وفي اللامتناهي، وحيث الأزرق أخيراً يفضي إلى الأزرق، وهذه هي حالة التأمل الصافي، والنقاء والتحرر الكلي من كل ما هو محسوس أو ملموس أو مجسد، وعلى ذلك تغدو الزرقة خلاصاً ودخولاً في اللامتناهي، ولا أدل عليه من أفق أزرق يفضي إلى أفق أزرق، يفضي للأزرق، وكأن الأزرق هنا هو المطلق وقد تشكل بلون. إن القصيدة حالة من الشفافية، والتحليق في فضاء حر، يتسع ويمتد إلى ما لانهاية حيث يصفو الأزرق ويشف، ولقد استطاع الشاعر بالكلمة أن يجسد أمامنا حالة الصفاء والتحليق في الكون المغلق المفتوح.

❀ ❀ ❀

لقد تنوعت لوحات زاهد المالح الشعرية، ما بين لوحات جزئية، وأخرى كلية بانورامية، وصوَّر الطبيعة الصامتة في قصيدتين هما «**كرسي**» و«**كأس**»، ودل في الأولى على قوة حضور الأشياء وغياب الإنسان، وفي الثانية أوحى بالانطلاق في رحابة انعكاسات الضوء في ثنايا الكأس، وعُني بالمدينة في بضع قصائد، وصور طغيان المادة فيها وقسوتها على أهلها، وقدم لوحتين تجريديتين، عبَّر في الأولى عن الانطلاق الحر في رحاب الفضاء أمام البحر في قصيدة عنوانها «**تشكيل**»، حتى إنه جعل الصخر يودّ لو يتحرك من مكانه لينطلق حراً في الآفاق، وحقق هذا التحرر بتعبير تجريدي أقوى في قصيدته «الزرقة» إذ ترك الخطوط

والأضــواء والأصوات تتداخل وتتشكل وجعــل الزرقة تفضي إلى الزرقة وشكل فضاء للصفاء والنقــاء والتحرر من كل حس، وكانت هذه القصيـــدة لوحة تعبيرية تجريدية بامتياز، إذ تنأى اللوحــات عن المباشرة والتقرير، وهي لا تسمِّي شعوراً ولا عاطفة، ولا تحدد فكرة ولا معنى، وتترك للمتلقي حرية الفهم والتأويل، كما تنأى عن الواقعية المباشرة، وإن كان بعضها مستوحى من الواقع، والشاعر في لوحاته كلها حريص على إيحاء الكلمة، وإيقاعها، ودقة اختيارها، كما هو حريص على التلميح والإشارة والإيجاز والتكثيف، فلا تطويل في القصائد، ولا إسهاب في الوصف، ولا حشو في اللغة، ولا حشد للعناصر، فاللوحات رائقة صافية، قليلة العناصر، وهي تدل على ذات الشاعر، وتعبر عن شاعر يميل إلى التأمل ويعشق الصفاء والوحدة، بل يرغب في العزلة والنأي عن صخب العالم وضجيجه، لا عن تعالٍ أو تكبر، بل طلباً للصفاء، كي يعود إلى الناس بفن راق جميل، ويلاحظ غلبة اللون الأزرق الشفيف على معظم اللوحات، حتى إن إحدى لوحاته تغرق في الأزرق، وعنوانها نفسه يدل عليها وهو «الزرقة».

❁ ❁ ❁

والشاعــر زاهــد المالح لم ينشر إلّا قليل من شعره، وله اليــوم من العمر أكثر من سبعين عامــاً، فهو من مواليد دمشق عــام (١٩٤٣م)، ومقيم منذ نحو عشــر سنوات في حلب، وقد أصــدر خمس مجموعات شعرية، وفي المجموعات جوانــب كثيرة من المشكلات والقضايا والموضوعــات، وقد اكتفت هذه الدراسة بالوقوف عند أبــرز ملمح في شعره، وهو اللوحات الفنية، ولكن يظل شعره بما فيه من جوانب أخرى جديراً بدراسة أوفى.

هوامش

(١)- المالح، زاهد، تنويعات على وترين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م، ص ٨٧.

(٢)- المالح، مأدبة في الهواء الطلق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، ص ١١٨- ١١٩.

(٣)- المالح، زاهد، مأدبة في الهواء الطلق، ص ١١٤ و١١٥.

(٤)- المالح، زاهد، مأدبة في الهواء الطلق، ص ٦٣ و٦٤.

(٥)- المالح، زاهد، تنويعات على وترين، ص ٧٠- ٧٢.

(٦)- المالح، زاهد، نافذة لليل، ص ٢٤- ٢٦.

المصادر والمراجع

(١)- المالح، زاهد، تنويعات على وترين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

(٢)- المالح، زاهد، مأدبة في الهواء الطلق، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٧م.

(٣)- المالح، زاهد، نافذة لليل، دار عبد المنعم، ناشرون، ط٢، حلب، ٢٠٠٩م.

(٤)- المالح، زاهد، تأملات في الزمن الرديء، دار كنعان، ط٢، دمشق، ٢٠٠٩م.

(٥)- المالح، زاهد، على كتف الجرف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨م.

مخطوطات عربية في مكتبة البودليان
بجامعة أكسفورد

محمد عيد الخربوطلي

التراث العربي المخطوط هو أنفس وأضخم تراث مخطوط على مستوى العالم، وهو جزء مهم من ذاكرة العالم العربي يبين الإسهام العلمي الأصيل في الماضي، الذي نستفيد منه في حاضرنا ونستلهمه عندما نتطلع إلى المستقبل.

هذا التراث الذي تضافرت على تأليفه ونسخه ألوف من العلماء والأدباء والخطاطين طوال هذه القرون المتعاقبة، حتى بلغ ما صنّفوه في مختلف فنون العلوم والآداب وفي كل مناحي الفكر رقماً كبيراً جداً، يكاد يكون خيالياً، ويقدّر العارفون بهذه المخطوطات المتتبعون لمظانها، أن الموجود منها اليوم في مشارق الأرض ومغاربها لا يقل عن ستة ملايين مخطوط عربي، ويؤكد، أن انتشارها بهذا الوجه المذهل دليل واضح على نفاسة هذا التراث العربي، الذي هو في واقع الأمر تراث الإنسانية قاطبة، ينهل منه علماء الأرض ألواناً من العلم والأدب والفن.

ولنفاسة هذا النتاج الفكري الحضاري والإنساني شكلاً ومضموناً، كثرت حوله البحوث والدراسات في مختلفة أنحاء العالم، وما زال بحاجة إلى الحصر الشامل والتوثيق الدقيق.

فتوثيق المخطوطات العربية يعمل على زيادة الوعي العام بموارد التراث الحضاري والطبيعي للعرب، كما أنه يسهم في الحفاظ على الذاكرة التراثية الإجمالية لشعوب العالم العربي، ويعرِّف الأجيال الجديدة بها.

سنتنـــاول في دراستنا هذه بعضاً من المخطوطات العربية المحفوظة في مكتبة البودليان بجامعة أكسفورد في لندن- بريطانيا.

وسنقسم البحث إلى:

- أكسفورد تاريخياً، جامعة أكسفورد، كليات الجامعة، واهتمام الإنكليز بالدراسات العربية معتمديـــن على المخطوط العربـــي، وكرسي الدراسات العربية بجامعـــة أكسفورد وأشهر من تصـــدر له، ثم نتحـــدث عن مكتبة الجامعة ورحلتها منذ نشأتها حتى يومنا هذا، وكيف كانت، ومصادرهـــا من المخطوطات العربيـــة التي وهبها مستشرقون اهتمـــوا بجمع تراثنا العربي المخطوط، جعلوه في المكتبة ليكون بين يدي الباحثين والمهتمين.

ثم نختـــم دراستنا بذكر أمثلة من المخطوطات العربيـــة المحفوظة بمكتبة البودليان مع تعريف بسيط بالمؤلف وبالمخطوط.

أكسفورد تاريخياً وجغرافياً

أكسفـــورد حيث مقر الجامعة هي المركز الإداري لمقاطعة (أكسفورد شاير) التي تقع في وســـط جنوبي إنكلترا، والمقاطعة تضم خمس محافظات، وتعدّ مقاطعة زراعية لكن شهرتها جاءت مـــن الجامعة العريقة، ومبانيها التاريخية، وجمـــال مناظرها الطبيعية. ترك إنسان مـــا قبل التاريـــخ بصماته في المقاطعة على شكل حلقات حجرية توجد بقاياها حالياً في كل مـــن (رولدايت، إينستون، إستيبل بارتن، سنانتون هاركورت)، كذلك يوجد في المقاطعة طريق إيكنيلد الذي يعدّ أحد أقدم الطرق في الجزر البريطانية.

هـــذه المدينة (أكسفـــورد) تنام على نهري (شيرويلي والتايمـــز) على بعد (٨٠كم) شمالي غربي لنـــدن، ومن أهم معالمها الشهيرة (متحف أشموليـــان، مكتبة بودليان، حدائق النبات، بنـــاء رادكيلف كاميرا، مسرح الشلدونيان) لكن تبقى جامعة أكسفورد من أهم وأقدم المعاهد الثقافية في أوروبا كلها فضلاً عن مقاطعة أكسفورد وإنكلترا.

جامعة أكسفورد

أقـــدم جامعة بريطانية، نشأت في بداية القرن الثاني عشر الميلادي في صورة مجموعة مـــن المدارس العليـــا، أسستها جماعات دينية مختلفة، وفي نهايـــة القرن نفسه اكتمل تكوين الجامعة، وقد ساعد على قيام الجامعة انقطاع العلاقات بين بريطانيا وفرنسا عام (١١٦٧م)،

مما حال دون ذهاب الطلبة الإنكليز للدراسة في جامعة باريس، فكان أن توجه الطلاب إلى هذه المدارس العليا، التي تطورت فيما بعد إلى كليات علمية تحت مظلة جامعة أكسفورد، وتم إثر ذلك صدور مرسوم من البابا عام (١٢١٤م) ينص على الاعتراف بالجامعة رسمياً.

وقد ارتفعت مكانة الجامعة لما لقيته من اهتمام رسمي بها، بالإضافة إلى اتجاه عدد من الأساتذة والعلماء المرموقين إلى التدريس فيها.

كليات جامعة أكسفورد

تعد جامعة أكسفورد أقدم جامعة في بريطانيا، وهي تتألف من (٣٥) كلية وخمس قاعات خاصة، ومن بينها كليتان مخصصتان للنساء، وهما كلية سانت هيلدا وكلية سومرفيل، أما باقي الكليات فهي للنساء والرجال معاً.

ومن أهم كليات جامعة أكسفورد كلية (أوسولز، كرايست تشرش، جيس، سانت جون، ترينيتي)، ولكل كلية من هذه الكليات هيئة متضامنة ومستقلة عن الجامعة، يديرها رئيسها الخاص وأعضاء من هيئة التدريس يطلق عليهم اسم المرشدين، كما تهتم كل كلية بأبنيتها وممتلكاتها، لكن الشهادات تمنح من الجامعة وليس من قبل الكليات المتفردة.

اهتمام الإنكليز بالدراسات العربية

يرجع اهتمام العلماء الإنكليز بالدراسات العربية وعلومها المختلفة إلى القرن الثاني عشر الميلادي، حينما وفدت مجموعة من الدارسين إلى الأندلس لدراسة اللغة العربية في جامعاتها ومعاهدها العلمية، وفي عام (١١٥٨م) و(١١٥٩م) قام إبراهام بن عزرا الطليطلي العالم الأندلسي بزيارة لندن وتدريس اللغة العربية فيها، كما قام في الوقت نفسه أديلارد الباثي وهو من رواد الدارسين للعربية برحلات مكثفة إلى الأندلس وبلاد الشام وحصَّل كثيراً من العلوم العربية والمخطوطات القيمة والنادرة.

وفي أوائل القرن السابع عشر ظهر أول مستعرب كانت له آثاره الكبيرة سواء فيما نشره من دراسات أم في وضع أسس مدرسة قوامها عدد من التلاميذ النجباء الذين قاموا بالدراسات العربية خير قيام.

ذلك هو (وليم بدويل) الذي وصف العربية بأنها (اللغة الوحيدة للدين واللغة الرئيسة للسياسة والعمل من الجزائر السعيدة (جزر الكناري) إلى بحار الصين).

وبِدّويــل الذي عاشــ بين عامــي (١٥٦١-١٦٣٢م) قام بإعداد قاموســ عربي في سبعة مجلدات، وأصدر أول ترجمة إنكليزية للقرآن، وهو الذي درّس (بوكُوك) اللغة العربية وآدابها، كما أسهم في ترجمة التوراة عام (١٦٠٤م).

كرسي الدراسات العربية بجامعة أكسفورد

يمكــن توثيق النشأة الرسمية للدراسات العربية فــي بريطانيا مع تاريخ إنشاء أول كرسي للدراسات العربية فــي جامعة أكسفورد عام (١٦٤٠م)، الذي أنشأه الأسقف (وليم لود) الذي تسلم رئاسة الجامعة عام (١٦٢٩م)، وكانت له مكانة سياسية عالية في إنكلترا في ذلك الوقت، واستطــاع بنفوذه القوي أن ينهض بالجامعة ويعزز مستواها العلمي من خلال علاقاته القوية برجال الحكم والسياسة من جهة وبالعلماء والأكاديميين من جهة أخرى.

وكان أول مــن اعتلى كرسي الدراسات العربية في أكسفورد هو (إدوارد بوكوك) الذي كان معروفاً في كل أنحاء أوروبا بأستاذيته للعربية وتميُّزه بها أيضاً.

درســ بوكوك اللاهوت في جامعة أكسفورد ثم عمل قسيســاً مساعداً للجالية الإنكليزية في حلب، إذ أتيحت له فرصة دراسة اللغة العربية وآدابها وجمع مخطوطاتها، ثم عُيِّن أستاذاً للدراسات العربية في جامعة أكسفورد.

نشر (بوكوك) كثيراً من الكتب والدراســات المتعلقة بالآداب العربية والتاريخ الإسلامي، ومنها كتاب (التاريخ المجموع على التحقيق والتصديق) لابن البطريق (لندن ١٦٤٢م)، أكسفورد ١٦٥٦- ١٧٥١م)، و(لاميــة العرب) للطغرائي، متناً وترجمــة لاتينية، بشروح وافية (أكسفورد ١٦٦١م) ويعدّ كتابه (لمع من أخبار العرب) الذي صدر عام (١٦٥٠م) أول كتاب يطبع بحروف عربية في أكسفورد، وهو عمل يدل على اطلاع واسع، وفهم صحيح للنصوص العربية.

وتعاقــب على كرسي الدراسات العربية في أكسفورد بعــد (بوكوك) مجموعة من العلماء الذين كان لهم إسهامهم المشهود، ومنهم:

- (**توماس هايد**) الذي عين أستاذاً للدراسات العربية في أكسفورد عام (١٦٩١م)، ولد عام (١٦٣٦م) وتخرج في كمبدرج، ثم عين باحثاً في اللغة العربية في كلية الملكة بجامعة أكسفورد (١٦٥٨م)، درس الفلك العربي ونشر زيج ألوغ بيك مع متن وترجمة لاتينية أكسفورد (١٦٩١م)، ونشــر كتاب (الإفادة والاعتبار) لعبد اللطيف البغــدادي، وكان إدوارد بوكوك قد ترجمه إلى اللاتينية، فنشره هايد متناً وترجمة أكسفورد (١٧٠٢م)، كما نشر نبذة عن جغرافية الإدريسي

كتاب (نزهة المشتاق) المحفوظة في المتحف البريطاني والمطبوعة في روما عام (١٥٩٢م) أكسفورد عام (١٧٦٥م).

– (**جون جارنير**) من أصل فرنسي عين في كرسي الدراسات العربية عام (١٧١٤م)، نشر كثيراً من الأعمال العلمية، منها مجلدان في السيرة النبوية، وبعض أعمال أبي الفداء.

– (**توماس هانط**) تخرج في أكسفورد وعين مدرساً فيها عام (١٧٣٨م)، وهو ممن يعدّ اللغتين العربية والعبرية أختين، نشر عدداً من الأعمال المختصرة في اللهجات العربية، وأعاد ترجمة أقسام عن أعمال الرازي باللاتينية (باريس وليدن ١٧٥٧ و٥٩ و٧٣م).

ويرجع الاهتمام بالدراسات العربية في أكسفورد وفي بريطانيا بوجه عام منذ ذلك الوقت المبكر، إلى الرغبة في معرفة العلوم العربية والإسلامية، ويفسر ذلك العناية الخاصة بمخطوطات الفلك والطب والجغرافيا وغيرها من الموضوعات التي أحرز فيها العرب تقدُّماً ملحوظاً، كما أن الدراسات الأخرى المتمثلة بالتاريخ والفلسفة والمنطق والآداب بعامة تقدّم توضيحاً وفهماً للدراسات السريانية والعبرية التي تعد في ذلك الوقت أساسية وجوهرية لفهم أكمل للتوراة.

المجموعات العربية المخطوطة في البودليان ومصادرها الأساسية

تجمعت في القرن السابع عشر مجموعة جيدة من المخطوطات العربية جعلت لهذه المكتبة مكانة خاصة ومتميزة في مصادر الدراسات الشرقية بشكل عام والمصادر العربية بشكل خاص، ويرجع الفضل في جمع المخطوطات إلى مجموعة من المهتمين بهذا الأمر سواء كانوا من المسؤولين في الجامعة أم أولئك الذين كانت تربطهم بجامعة أكسفورد رابطة الدراسة أو من الشخصيات العامة التي أهدت أو باعت تلك المخطوطات إلى مكتبة البودليان، وقد نسبت معظم المجموعات المخطوطة إلى أصحابها، ويتضح ذلك من أرقام المخطوطات، إذ يسبق الرقم اسم الشخص الذي باع المخطوط أو أهداه إلى المكتبة، وستذكر بعض تلك الأسماء بعد أن افتتحها السير توماس بودلي بألفي كتاب.

– **وليم لود (١٥٧٣ –١٦٤٥م):**

قدَّم لود شخصياً أربع منح منفصلة من المخطوطات لمكتبة البودليان وذلك في عام (١٦٣٥– ١٦٣٩– ١٦٤٠م)، كما قدَّم لها كمية كبيرة من المسكوكات النقدية، وبلغ عدد المخطوطات التي قدمها في تلك الهبات نحو (١١٣٠) مخطوطاً أصلياً، بعضها عربي وبعضها فارسي، من بينها مخطوط كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني، ومخطوط كتاب (رسائل إخوان الصفا) ومخطوط كتاب (الطراز المنقوش) للبخاري، وغيرها.

- **جون سيلدن (١٥٨٤- ١٦٥٤م):**

بعد مفاوضات طويلة بين مكتبة البودليان والورثة تمت الموافقة على إهداء مكتبته كلها إلى البودليان، وكان عدد الكتب والمخطوطات فيها نحو ثمانية آلاف كتاب محفوظ، وعدد المخطوطات وحدها (٣٦٨) مخطوطاً.

ومن بين تلك المخطوطات مخطوط كتاب (الفوائد في أصول علم النحو والقواعد)، و(الحاوية) و(أراجيز بحرية) لأحمد بن ماجد ومخطوط كتاب (بسط الأرض في الطول والعرض) لابن سعيد المغربي، وغيرها.

- **السير ديجبي (١٦٠٣م- ١٦٦٥م):**

معظم مجموعة السير ديجبي من المخطوطات العلمية في الفلك والطب والمعادن والرياضيات وغيرها، ومن بينها مخطوط كتاب (البرهان في أسرار الميزان) للجلدكي.

- **روبرت هنتنغتون (١٦٣٦ – ١٧٠١م):**

أهدى مكتبة البودليان (٣٤) مخطوطة بين عامي (١٦٧٨ و١٦٨٠م)، ثم اشترت المكتبة منه في عام (١٦٩٠م) مجموعة أخرى بلغ عددها (٦٤٦) مخطوطة بمبلغ ٧٥٢ جنيهاً.

وعاد هنتنغتون إلى كلية ميرتون مرة أخرى إذ استكمل تعليمه عام (١٦٨٣م)، ثم صار عميد كلية ترنتي في دبلن، وقد أهدى إلى كليتي ميرتون وترنتي مجموعة من المخطوطات الأخرى.

وقد ذكرت نشرة صادرة عن مكتبة البودليان بينت خلالها قيمة المخطوطات التي جمعها، إذ تحتل المخطوطات الجغرافية العربية نصيباً ممتازاً من مجموعته، ومنها مخطوطة رائعة لكتاب (التحفة السنية) لابن الجيعان، وأيضاً النسخة الفريدة من كتاب (الأنواء) لابن قتيبة، و(تحفة الملوك والرغائب لما في البر والبحر من العجائب) لابن زنبل، وعدة نسخ من (عجائب المخلوقات) للقزويني و(حياة الحيوان الكبرى) للدميري، و(مروج الذهب) للمسعودي، وغيرها.

- **توماس جريفز (١٦١٢ – ١٦٧٦م):**

تجمعت لديه مجموعة جيدة من المخطوطات الشرقية، وبعد وفاته بعامين اشترت جامعة أكسفورد تلك المجموعة التي كانت تضم (٦٥) مخطوطاً إضافة إلى مجموعة من الكتب المطبوعة، ومعظم هذه المجموعة مخطوطات ومطبوعات عربية وفارسية وتركية، ومن أبرز ما فيها مخطوط كتاب (تقويم البلدان) لأبي الفداء، و(نزهة المشتاق) للشريف الإدريسي، وهي نسخة نادرة مزودة بالخرائط، لكنها ناقصة.

ومن آثاره فائدة اللغة العربية وأهميتها، نشرها في جامعة أكسفورد عام (١٦٣٩م)، وموجز عن الديانة المسيحية، لندن عام (١٦٥٦م)، كما شارك في ترجمة التوراة بعدة لغات، لندن (١٦٥٧م).

- **إدوارد بوكوك (١٦٠٤- ١٦٩١م):**

بعد وفاته اشترت الجامعة مجموعته من المخطوطات والتي تتألف من مخطوطات أرمنية وعربية وعبرية بمبلغ ٨٠٠ جنيه.

بلغت مجموعته (٤٣٣) مجلداً، ومن أهمها مخطوط كتاب (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق) للشريف الإدريسي، وهي نسخة جميلة ونادرة مع أنها ناقصة بعض الأوراق، وتعتز مكتبة البودليان بامتلاكها لندرتها، كذلك مخطوط كتاب (نشق الأزهار) لابن إياس، ومخطوط كتاب (المواعظ والاعتبار) للمقريزي، ومخطوط كتاب (مسالك الأبصار) لابن فضل الله العمري، وغير ذلك من المخطوطات النادرة والمهمة ومن آثاره ترجمات كثيرة لكتب التراث العربي.

- **إدوارد كلارك (١٧٦٩- ١٨٢٢م):**

بعد وفاته اشترت مكتبة البودليان مجموعته من المخطوطات، ومن بينها مخطوط كتاب (الإشارات إلى معرفة الزيارات) للهروي، وثلاث نسخ من كتاب (خريدة العجائب) لابن الوردي.

- **السيرغور أويسلي (توفي عام ١٨٤٤م):**

جمع مجموعة مهمة من المخطوطات في أثناء زيارته الهند وإيران بمهمة سياسية عام (١٨١٠م)، وبعد وفاته آلت مجموعته الكبيرة إلى مكتبة البودليان.

ومن أهم مخطوطات هذه المجموعة مخطوط كتاب (غرائب الدنيا) للإسفرائيني وهو بالفارسية.

- **إلكسندر وولكر (ت ١٨٣٢م):**

عندما كان حاكماً لإقليم بارودا جمع مجموعة من المخطوطات العربية والفارسية والسنسكريتية، وبعد وفاته في إدنبرة أهدى ابنه السير وليم وولكر كل تلك المجموعة إلى مكتبة البودليان، وكانت تضم (٢٦٥) عنواناً، ومن بينها مخطوط بعنوان (رسائل جلال الدين السيوطي) ومخطوط (كشف الصلصلة عن وصف الزلزلة) للسيوطي أيضاً، ومخطوط (وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى) للسمهودي بالفارسية.

مكتبة البودليان اليوم

مكتبة البودليان اليوم هي المكتبة البحثية الرئيسية في جامعة أكسفورد، وتعد من أقدم المكتبات في أوروبا، وثاني أكبر مكتبة في بريطانيا بعد المكتبة البريطانية، كما أنها إحدى مكتبات الإيداع المعتمدة للأعمال التي تنشر في المملكة المتحدة.

كما تعرف أنها مكتبة مختصة بالمراجع ولا يسمح بالاستعارة منها إلا في مجال ضيق جداً أو عن طريق المكتبات الأخرى التابعة لها.

يتبع للمكتبة اليوم كثيراً من المباني بالإضافة إلى تسع مكتبات حول أكسفورد مرتبطة بها، وهي:

(مكتبة البودليان اليابانية، ومكتبة البودليان القانونية، ومكتبة مركز الدراسات الهندية، ومكتبة الدراسات الشرقية، ومكتبة كلية الفلسفة، ومكتبة ساكلر، ومكتبة البودليان للدراسات الإفريقية ودول الكومنولث، ومكتبة فيدهارمسورث).

وتشتمل المكتبة البودلية اليوم على ما يزيد عن ثمانية ملايين مادة تغطي مسافة ١٧٦ كيلو متراً، من الرفوف، ويبلغ عدد الموظفين فيها ٤٠٠ موظفٍ، ومازالت تشهد نمواً متسارعاً يشكل ضغطاً متزايداً للتوسع وزيادة مساحتها، حتى إنه يوجد ما يزيد عن مليون ونصف المليون مادة خارج أكسفورد لعدم وجود مساحة كافية لوضعها فيها.

بعض المخطوطات العربية المحفوظة في مكتبة البودليان

- مروج الذهب ومعادن الجوهر للمسعودي (ت ٣٤٦هـ/٩٥٧م):

لكتاب مروج الذهب ست نسخ خطية محفوظة في مكتبة البودليان، وهي:

١- نسخة برقم (٥٩- ٥٨)، كاملة في مجلدين، عليها أسماء تملكات وقراء، الأول في (٢٦٧) ورقة في كل ورقة نحو (٣٠) سطراً، وهي بخط نسخ عادي.

والثاني يقع في (٢١٨) ورقة، من القطع الكبير، وفي كل ورقة (٢٥) سطراً، بخط نسخ جيد، وتم النسخ عام (٩٧٠هـ).

٢- نسخة برقم (٢٤٣) قديمة تقع في (١٢٦) ورقة، نسخت عام (٤٠١هـ).

٣- نسخة برقم (٩٤) في (١٧٠) ورقة.

٤- نسخة برقم (٥٦) ناقصة في (٣٠) ورقة.

٥- نسخة برقم (١٨٣) وهو الجزء الأول منه في (١٢٦) ورقة.

٦- نسخة برقم (٧١٦) وهي قطعة صغيرة من الكتاب ضمن مجموع أوله مقامات الحريري، نسخت عام (٧٧٢هـ)، وتقع في (٢١) ورقة.

- أخبار الزمان:

كتاب آخر مخطوط للمسعودي محفوظ في مكتبة البودليان، ويوجد منه نسختان وهما:

١- نسخة برقم (٨/١٩) تقع ضمن مجموع يضم مخطوط روضة المناظر في علم الأوائل والأواخر لابن الشحنة، وأخبار الزمان يقع في هذا المجموع حتى (٥٢) ورقة من القطع الكبير، في كل ورقة ما بين (٣٠ و٣٩) سطراً بخط نسخ عادي.

٢- نسخة برقم (MS /٢٨)، وعليها تملُّك يعود إلى عام (٩٨٣هـ)، باسم أحمد بن علي، وتقع في (٦٠) ورقة من القطع الصغير، وفي كل صفحة (١٧) سطراً بخط نسخ عادي.

- نزهة المشتاق في اختراق الآفاق للإدريسي (ت. ٥٦٠هـ/ ١١٦٥م):

لقي كتاب نزهة المشتاق عناية كبيرة منذ أن تم التعرف إليه في أوروبا، فقد طبع مختصراً في أوروبا عام (١٥٩٢م) باللغة العربية، ثم ترجم إلى اللاتينية ونشر في باريس عام (١٦١٩م)، كما ترجم للفرنسية اعتماداً على المخطوطتين المحفوظتين في باريس، وقامت الجمعية الجغرافية الفرنسية بنشره في مجلدين عام (١٨٣٦م و ١٨٤٠م)، كما أعيد نشر هذه الترجمة في معهد التراث العلمي بجامعة فرانكفورت عام (١٩٩٢م).

طبع الكتاب كاملاً بالعربية ما عدا الخرائط في روما (١٩٧٠ و١٩٨٤م)، ونُشِرَ أجزاء منه، كل جزء مختص ببلد، فبلغت أكثر من ثلاثين جزءاً. ويوجد للكتاب نسخ خطية في كل من المكتبة الأهلية بباريس، ومكتبة البودليان بأكسفورد، وأياصوفيا بتركيا.

تحتفظ مكتبة البودليان بنسختين لهذا الكتاب، وهما:

١- الأولى برقم (٣٧٥) في جزأين، وفيهما (٣٢٦) ورقة، نسخت بخط نسخ جميل، نسخ الجزء الأول بمصر علي بن حسن الحوفي القاسمي الدمليجي.

٢- والثانية برقم (٤٢) في (٢٤٢) ورقة، بخط مغربي واضح.

- مناهج الفكر ومباهج العبر للوطواط (ت ٧١٨هـ/ ١٣١٨م):

يعد كتاب مناهج الفكر ومباهج العبر فاتحة لجملة من الموسوعات العربية الكبيرة التي كتبت في مصر، وفي المكتبة البودلية ثلاث نسخ خطية للكتاب وكلها ناقصة، وهي:

١- نسخة برقم (٤٢٩)، وهي قديمة غير مؤرخة في (١٤٥) ورقة بخط حسن.

٢- الثانية برقم (٣٤٩) في (١١٦) ورقة، بخط جيد.

٣- والثالثة برقم (٥٦٠) في (١٥١) ورقة، بخط جيد ولعلها تعود إلى القرن الثامن أو التاسع الهجري.

- **معجم البلدان لياقوت الحموي (ت ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م):**

تحتفظ مكتبة البودليان بأربع نسخ خطية من معجم البلدان لياقوت، وهي:

١- نسخة برقم (١٣١) وهي المجلد الثاني من معجم البلدان، في (٣٠٠) ورقة بخط نسخ عادي.

٢- الثانية برقم (١٣٢) تضم المجلد الثالث منه في (٢٩٧) ورقة بخط نسخ عادي.

٣- والثالثة برقم (١٥١) في (٣٢٠) ورقة تبدأ بحرف السين والواو وما يليهما.

٤- والرابعة برقم (١٥٢) في (٢٨٨) ورقة، تبدأ بحرف القاف والميم.

- **المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار للمقريزي (ت ٨٤٥هـ/ ١٤٤٢م):**

في مكتبة البودليان ست نسخ خطية للكتاب، وهي:

١- نسخة برقم (٣٩٤) وهي جيدة في مجلد واحد وتقع في (٤٣٢) ورقة بخط نسخ جميل ودقيق، في كل صفحة (٤١) سطراً، غير مؤرخة، وعليها تمليك جاء فيه (استملكه العبد الفقير أبو بكر كاتب المتفرقة بالشراء الشرعي على يد الشيخ الحميدي في أواسط شهر ذي الحجة سنة (١٠٣٦هـ).

٢- نسخة ثانية برقم (٣٤- ٣٢) وتقع في ثلاثة مجلدات كبيرة، الأول في (٤٠٨) ورقة، والثاني في (٤٩٥) ورقة، والثالث في (٣٥٢) ورقة.

٣- والثالثة برقم (٢٢٢) في مجلدين، الأول في (٣٧٠) ورقة، والثاني في (٣٩٧) ورقة.

٤- والرابعة برقم (١١٩) في (٤٦٨) ورقة، وهي ناقصة.

٥- والخامسة برقم (١٢٠) ناقصة في (٢٦٠) ورقة.

٦- والسادسة برقم (١٤٩) في (٢٩٩) ورقة، وفيها نقص كبير.

- **كتاب الأنواء: لابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ ٨٨٩م):**

لهذا الكتاب أربع نسخ خطية اثنتان في مكتبة البودليان، ونسخة في مكتبة الآباء الكرمليين في بغداد، وواحدة في الخزانة الزكية بالقاهرة، والنسختان المحفوظتان في المكتبة البودلية، هما:

١- نسخة برقم (٤٨٠) كاملة وعليها عدة تمليكات يعود أقدمها إلى تاريخ (٨٦٨هـ)، ونُسخت في بداية القرن الهجري الثامن، وهي في (٨٥) ورقة بخط نسخ حسن مشكول.

٢- والنسخة الثانية برقم (٥٣١) كاملة، نسخت عام (١٢٠٨هـ)، في (٧٨) ورقة، وتشير الملاحظات الموجودة عليها أنها قد اشتريت بنصف قرش من رجل في الموصل.

- تقويم البلدان: أبي الفداء (ت ٧٣٢هـ/١٣٣١م):

كتاب (تقويم البلدان) يقف على رأس مؤلفات أبي الفداء، إذ قدَّم فيه عرضاً جديداً وغير مسبوق لجغرافية العالم الإقليمية، فاحتل مكانة مرموقة في الفكر الجغرافي العربي، وكان من أوائل الكتب التي التفت إليها المستشرقون أوائل عصر النهضة، ونال عناية لم يحظ بها كتاب آخر.

لهذا الكتاب نسخ خطية كثيرة منتشرة في مكتبات العالم، ففي المكتبة البودلية يوجد منه أربع نسخ، وهي:

١- نسخة برقم (٩٥) جيدة في (١١٩) ورقة.

٢- نسخة ثانية برقم (٣٧٩) في (١١٧) ورقة، راجعها أحد المستشرقين على نسخة أخرى وعلق عليها بالقلم الرصاص.

٣- وثالثة برقم (١٩٦) نسخة خزائنية جميلة جداً، كتبت عناوينها بماء الذهب، واعتُنِيَ بالصفحة الأولى من حيث الزخرفة والخط عناية كبيرة، وهي في (١٣٨) ورقة، بخط نسخ دقيق وجميل.

٤- أما الرابعة فهي برقم (١٢) في (١٤٢) ورقة.

ومما يذكر أن الكتاب طبع في باريس عام (١٩٤٠م) بعناية وتصحيح (رينود) و(البارون ماك جوكان دي سلاف).

ومن المخطوطات العربية المحفوظة في مكتبة البودليان وهي كثيرة جداً نذكر:

- الفرج بعد الشدة لأبي علي المحسن بن علي التنوخي، وهي برقم ١-٣٢٦.
- المستجاد من فعلات الأجواد للتنوخي.
- الأمثال للميداني.
- الملل والنحل للشهرستاني.
- كنز الدقائق للنسفي.
- أوراق بردي عربية نادرة.
- عجائب المخلوقات للقزويني وللقيسي الغرناطي.

- خريدة العجائب وفريدة الغرائب لعمر بن الوردي.
- غرائب الفنون وملح العيون.

وقد ضمت كتباً في الرحلات والجغرافيا وتقاسيم البلدان بلغت أكثر من الخمسين.

ولعل من أهمها مؤلفات ابن ماجد في علم البحار.

ومؤلفات السيوطي والبيروني وغيرهم...

ما ذكرناه في دراستنا هذا ما هو إلا نقطة من بحر بالنسبة إلى تراثنا العربي المخطوط المحفوظ بمكتبات الغرب، ولاسيّما مكتبات بريطانيا وجامعاتها ومعاهدها ومراكزها العلمية ومتاحفها، بالإضافة الى آلاف المكتبات الخاصة التي لم تفهرس بعد ولم يطلع عليها إلا ما ندر، وغاية دراساتنا وأبحاثنا عن تراثنا أن نعرّف أبناء العرب إلى الجهد الذي قدمه السابقون وأن نبيّن لهم تقصيرنا وتضييعنا لهذا التراث العظيم الذي لم يبق منه بين أيدينا اليوم إلا الفتات...

وغاية أملنا أن تتضافر جهود المؤسسات الرسمية المختصة مع جهود الأفراد المختصين لعودة تراثنا إلينا ولو مصوراً، لتحتفظ بنسخة منه ويقوم طلاب الدراسات العليا على تحقيقه ونشره.

المصادر والمراجع

(١)- الأنواء لابن قتيبة، ط الهند،حيد آباد الدكن، ١٩٥٦م.

(٢)- الأعلام للزركلي، دار العلم للملايين، ط ٥، بيروت، ١٩٨٠م.

(٣)- أقدم المخطوطات العربية في مكتبات العالم، كوركيس عواد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، سلسلة المعاجم والفهارس، رقم (٤٦)، ١٩٨٢م.

(٤)- أبو الريحان البيروني، حياته، مؤلفاته، أبحاثه العلمية، علي أحمد الشحات، القاهرة، ١٩٦٨م.

(٥)- تاريخ الأدب الجغرافي العربي، أغناطيوس كراتشكوفسكي، ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٧م.

(٦)- التنبيه والإشراف، للمسعودي، ترجمة: إسماعيل الصاوي، القاهرة، ١٩٣٨م.

(٧)- تاريخ الجغرافية والجغرافيون في الأندلس، حسين مؤنس، مدريد، ١٩٦٧م.

(٨)- التعريف بالمصطلح الشريف لابن فضل الله العمري، ترجمة: سمير الدروبي، جامعة مؤتة، عمان، الأردن، ١٩٩٢م.

(٩)- تاريخ حركة الاستشراق، يوهان فوك، ترجمة: عمر لطفي العالم، دمشق، ١٩٩٦م.

(١٠)- التراث العربي المخطوط، دليل بيبلوجرافي بالإنتاج الفكري والعربي، د محمد فتحي عبد الهادي، مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٩م.

(١١)- حكمة الشرق وعلومه، دراسة العربية في إنكلترا في القرن السابع عشر،جير الدجيمس تومر، ترجمة: أحمد الشيمي، سلسلة عالم المعرفة، العددان (٤٤٨ - ٤٤٩)، الكويت، ٢٠١٧م.

(١٢)- خزائن الكتب العربية في الخافقين، فيليب طرازي، بيروت، ١٩٤٧م.

(١٣)- دراسات في المخطوطات العربية، سماء زكي المحاسني، الرياض، ١٩٩٩م، مكتبة الملك فهد الوطنية.

(١٤)- الذخائر الشرقية، كوركيس عواد، إعداد: جليل العطية، دار الغرب الإسلامي بيروت، ١٩٩٩م.

(١٥)- الفهرس الشامل للتراث العربي الإسلامي المخطوط، مؤسسة آل البيت للفكر الإسلامي، عمان، ٢٠٠٤م.

(١٦)- المخطوطات الجغرافية العربية في مكتبة البودليان، جامعة أكسفورد، د.عبد الله يوسف الغنيم، مركز أكسفورد للدراسات الإسلامية، ٢٠٠٦م.

(١٧)- المواعظ والاعتبار للمقريزي، ترجمة: د.أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان، لندن، ٢٠٠٢م.

(١٨)- مسالك الأبصار لابن فضل الله العمري، ترجمة: أحمد زكي باشا، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٢٤م.

(١٩)- المخطوطات الجغرافية في المكتبة البريطانية ومكتبة جامعة كمبردج، د.عبد الله الغنيم، الكويت، ١٩٩٩م.

(٢٠)- معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م.

(٢١)- المستشرقون، نجيب العقيقي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م.

(٢٢)- موسوعة المستشرقين، عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.

(٢٣)- معجم البلدان، لياقوت الحموي، دار صادر، ١٩٧٧م.

(٢٤)- الموسوعة العربية الميسرة، مجموعة من العلماء والباحثين، عام ٢٠١٠م.

(٢٥)- الملاحة وعلوم البحار عند العرب، أنور عبد العليم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩م.

(٢٦)- من مباهج الفكر ومناهج العبر للوطواط، عبد العال عبد المنعم الشامي، صفحات من تاريخ مصر، الكويت، ١٩٨١م.

(٢٧)- مروج الذهب ومعادن الجوهر، علي بن الحسين المسعودي، ترجمة: شارل بيل، بيروت، ١٩٦٥- ١٩٦٦م.

(٢٨)- معجم المطبوعات العربية والمعربة، يوسف سركيس، القاهرة، ١٩٢٨م.

(٢٩)- نقد الخطاب الاستشراقي، د.ساسي سالم الحاج، دار المدار الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٢م.

(٣٠)- نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، الشريف الإدريسي، ترجمة: إبراهيم خوري، مركز زايد للتراث والتاريخ، أبو ظبي، ٢٠٠٠م.

(٣١)- الوافي بالوفيات، خليل بن أيبك الصفدي، فيسبادن،١٩٨٢م.

خمسُ قصائدَ حب

علي جمعة الكعود

(١)

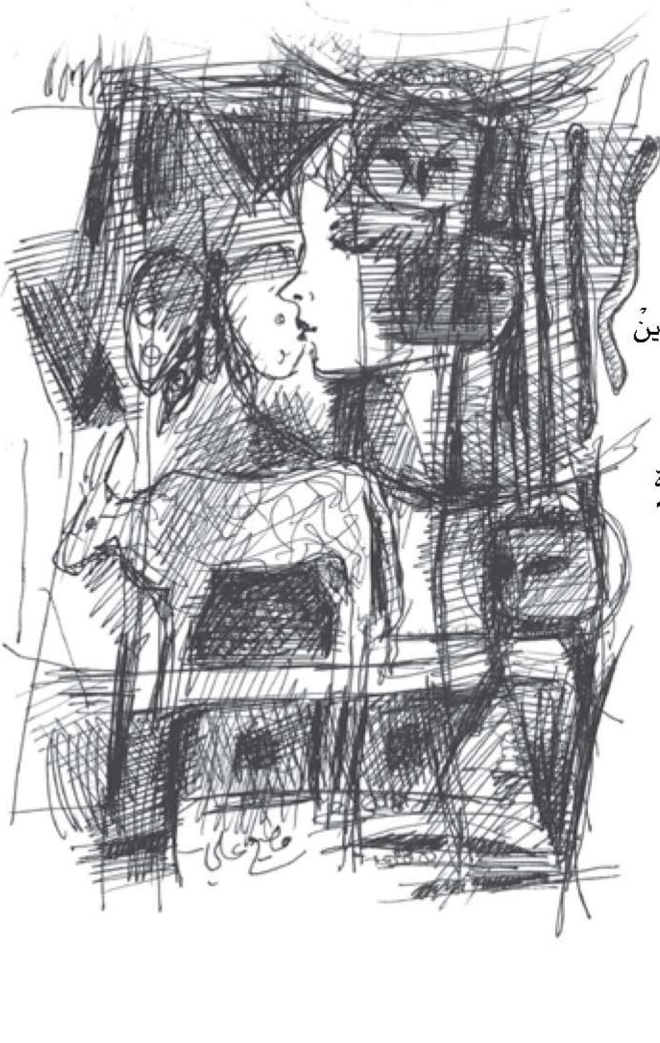
إنّي بُعثتُ
لكي أحبّك
فاشهدي أنّي رسولُ العشقِ
واعتنقي عذابي وادخلي
في القلبِ راضيةً
بما أوتيتِ من شوق
أُوزّعُه بغيرِ حسابٍ
صلّي لأجلِ الحبِّ
صومي عن فراقي...
وزّعي الأشعارَ قرباناً
على الأحبابُ
حجّي إلى النهر الّذي
لمحتْك روحي عندهُ
في أوّلِ الفتح المبينِ
وسجّلي تاريخَ أوّلَ قُبلةٍ
طُبِعتْ على شفتيكِ من شفتيّ
في ذاك اللقاءِ وشمّعي الأبوابْ

(٢)

هدهدُ الروحِ
ينقرُ حبّاتِ صبري
ويطعمُها لفراخِ اشتياقي
بعيدٌ وصالُك...
مازالَ ريشُ اللّقا زغَباً
وأنا ريشةٌ
في مهبّ التلاقي

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

(٣)



آوي إلى جرحي
وأفتحُ قطبةً أو قطبتينْ
أناشدُ الدمَ
أنْ يلوّنَ وردةً
غدرَ الربيعُ بها
فظلّتْ دونَ لونْ
بالوردِ يربطني دمٌ
يا ما تبرّعَ بالعطورِ
وزمرةُ الأشواقِ نادرةٌ
وحادي العشقِ مكتوفُ اليدينْ
أنا والورودُ
حكايةٌ لا تنتهي
إلا بحبسِ العطرِ في قارورةٍ
والشّعرِ في زنزانةٍ
والحبِّ في فلكِ الفراقِ
على مسافةِ عاشقَيْنْ

(٤)

لقد شمّعوا القلبَ
متَّهماً باحتكارِ هواكِ
وشى الشوقُ بي
حينَ شاهدَ حبّكِ
يملأُ قلبي
وحين رأى
رعشتي وارتباكي

❀ ❀ ❀

الأمانة

أحمد عبد الكريم ونوس



وفي الشرق
أُعشب من نجمة الصبح
عشقٌ
وجمّرَ في وجنتيها
جنى القلبِ
فستقَ شوق الترابِ
حصاد...
وشمّرَ للشفقِ اللازورديِّ
موالُ زهرٍ يجنّحُ في
جرح حرفٍ
يحنُّ على قصبِ ماسَ
حتى تبرعم ثغراً
كقدحِ زنادْ...

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وفي الشرق
ماءُ الفراتين ملءُ ضلوعي
إلى النيل أهفو حنيناً
بهدبٍ رهيفٍ أضمُّ البلاد
للآن
يورق في دميَ المستحيلُ
وينبضُ في ساعدي مستحيلُ...
«وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ
فعلى أيِّ جانبيك تميلُ؟»
أميل إلى الأرض
مهما يلوثها الخاطئون
ستبقى سمائي ترابي
فإني بعشق التراب قتيل...
أميل إلى الناس
- مهما يضلّون -
أعرف أنهمُ قادمون إلى الأرض
ما للبغاةِ إلى ردهم
من سبيل...
أميل إلى الشعب
فالشعب ياربّ
شيء جليلُ...
ولاسيما عندما توقظ العاتيات الدماءَ
ومن قلبه يتغذّى الترابُ
دماً سلسبيلُ...
أميل إلى حجرٍ
وحّد الله والناس
أولهم ولدٌ ليس يُخدعُ
مهما صكوك الخيانة تُنسجُ
يبقى كبوصلة الله
للقدس منتمياً والجليل...
أميل إلى دمه
ينزفُ العشقَ
ينبضُ بالأرض
ينهضُ بين ركام الهزائمِ
ينفضُ مقلاعه الضخمَ
كالقدرِ الحقِّ
يهزأ بالمستحيلُ...
فإن ضجّ من وجده
الأبهرُ الطفلُ
ضرّج سفر الشهادة
بالعشقِ
غرزة وجدٍ
وشامَ إلى الله
مقلاعه الرعد
مثل الأمانة يحمله...
إنَّ حِمل الأمانة
- ياربُّ -
حملٌ ثقيلٌ... ثقيلٌ
ثقيلُ...

❁ ❁ ❁

من يبايعني على الحب

منصور حرب هنيدي

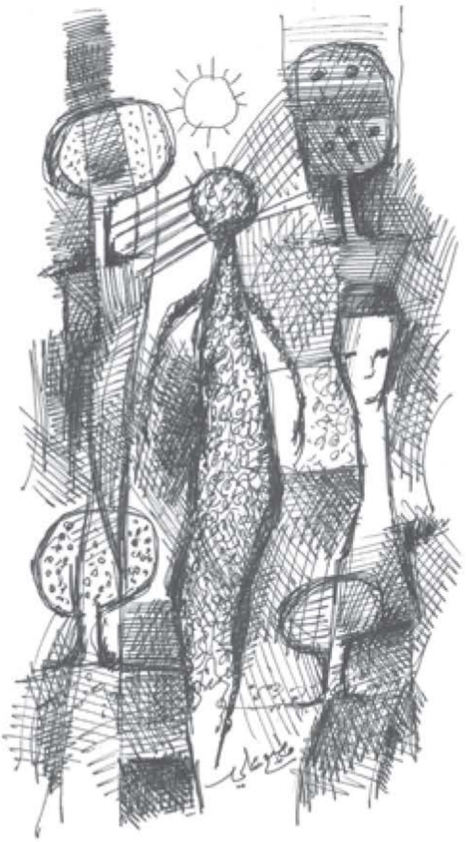
سَتَحْيَا
لأنّكَ آمنْتَ بالشمسِ عرْشاً
لهذا البلدْ
ستحيا وإن قتلُوكْ
لأنكَ أدمنتَ نَهْدَ الضياءِ
الذي يَتنزّى على شفتيكَ
حليباً يُقيمُ الأَوَدْ
ستحيا

ستعلو حماماتُ صوتِكَ فوقَ فَحيحِ بنادقِهمْ
وترفو خيوطُ دماكَ الصباحَ
الذي مزَّقتْهُ الديوكْ

فقلْ للصباحِ: ألا عِمْ صباحا
وقلْ للديوكِ كفاكمْ صياحا
وقلْ للملوكْ:
ألا أيها الواقفونَ على بُعْدِ زيتونةٍ
مِنْ سلام القُرى
لا تسلّوا الحتوفَ
ولا تدخلوها فإنَّ الملوكْ...

هناكَ على بُعْدِ لثغةِ قلبٍ
وهمسٍ نديٍّ منَ الأمنياتْ
ستصغي لوشوشةِ النهرِ وحدَكَ:

- القصيدة الفائزة بالمرتبة الأولى لجائزة عمر أبو ريشة لعام ٢٠١٨م.
- العمل الفني: الفنان مطيع علي.



[لن ينصفوكْ
فكنْ عاشقاً للحياةِ
وحُكَّ بظفرِكَ جِلْدَ الحياة]
يُحَدِّثُكَ الماءُ عمّنْ مضوا سادرينْ
عنِ العاشقينْ
عن الشعراءِ وهمْ يلبسونَ سنا الاستعارةِ
[ياليتنا نرجسٌ لا يموتُ
ويا ليتنا لم نُحَبّ]
عنِ الثملينَ وهمْ يَدخلونَ حراءَ التَّذكُّرِ
[كَمْ قَبَّلَتْنا هنا خِلسةً في شفاهِ العنبْ]
عنِ العازفينْ
وهمْ يسألونَ نشيداً حكيماً
[- متى تنتهي الحربُ يا سيِّدَ العارفينْ؟
- تنتهي حينَ يُصغي الكمانُ لأوتارِهِ الذارفات
وتَرْوي الهواءَ دموعُ القصبْ]
يُعَلِّمُكَ الماءُ أسماءَهمْ كُلَّها
في الهزيعِ الأخيرِ منَ الذكرياتْ
فتُصغي... وتُصغي
ولكنَّ صوتَ القذائفِ يطغى
ليقْطَعَ عنكَ انهمارَ الضياءِ وحبْلَ النجاةْ
فيصرخُ نهْرُكَ:
لمْ يُنصفوكْ
ولكنْ ستحيا وإنْ قتلوكْ
ستحيا

لأنّكَ لمْ تَرْتَكبْ أيَّ (اسم) سوى الحُلْمِ
لكنْ لماذا تُجَاهِرُ قبْلَ الأوانِ برؤياكَ
فالجُبُّ لمّا يزلْ فاغراً
وأخوتُكَ العاطلونَ عنِ الحلْمِ
ليسوا كواكبَ تسْجدُ لكْ
فما أجمَلَكْ
وأنتَ تُعِدُّ لهمْ ما استطعتَ مَن الوردِ كي
يَتْبَعوكْ
وما أجْهَلَكْ
وأنتَ ترى الذئبَ منْ كُوَّةٍ في الأساطيرِ
والقصصِ المُشْتهاةْ
هنا الذئبُ ليسَ بريئاً
وتلكَ المسافةُ ما بينَ شدْقيه
لنْ تَسْتَحيلَ ابتسامةَ عَهْدٍ كما تتمنَّى
لأنَّ الجِبِلَّةَ تَمْرِي السلوكْ

❁❁❁

ستحيا وإن قتلوكْ
خفيفاً ستمضي إلى واحة الضوءِ
فاصعَدْ على سُلَّمِ الحُلْمِ
واخترْ عُلُوّاً يَليقُ بموتِكَ
وشُدَّ السماءَ إلى سَعَفٍ ساطعٍ
والغيومَ إلى عُشِّ صوتِكْ
وقِفْ في الهزيعِ الأخيرِ أمامَ الحيارى
وقُلْ:
مَنْ يُبايعُني في الهزيع الأخير على الحب
وامضِ بهيّاً... نقيّاً
كما يَتَشَهَّى الذينَ على الحبِّ قد بايعوكْ
ستحيا لنحيا
وإنْ قتلوكْ

❁ ❁ ❁

ثلاث قصص

جميلة الميهوب ❁

(١)

كرسيّ في حديقة على البحر

عندما نشبت الحرب في يوغوسلافيا شعرت بألم وحزن عظيم. كيف لهذه البشاعة أن تظهر من ذلك الشعب الطيب الجميل؟!

قطعة من الجنة سقطت سهواً وظلّت معلقة في السماء. تلك القرية الجبلية الصغيرة البعيدة، البعيدة. دائمة الخضرة والضباب. لم أر فيها التراب ولم أر فيها الأغنياء. جمال تلك القرية كجمال قلوب ساكنيها وبقدر معاناتهم. قرية جميلة ساحرة، مغلّفة بالألم والطيبة.

أهلها مزارعون وعمال بسطاء كادحون، بالكاد يملكون قوت يومهم. يصرّون على دعوتي لعشاء، مشروب أو قهوة كلما قابلت أحداً منهم. كنت وما زلت حتى هذه اللحظة أشعر بنوع من الخجل وتأنيب الضمير لقبولي دعواتهم أمام إصرارهم الشديد.

❁ كاتبة ليبية.

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

نهارُ تلك القرية هادئ لا يخدشه إلا جرس الكنيسة وصوت عجلات القطار على السكة الحديد تتبعها صفارته القوية المدوّية وهي تعلن الرحيل. في المساء، بعد عودتهم من العمل مباشرة بملابسهم القاتمة، البالية. بوجوههم المنهكة، الشاحبة يقصدون الحانات المنتشرة بكثرة. موسيقا وأغانٍ شعبية جياشة العاطفة، تنبعث من تلك الحانات تفيض حزناً وأسى وتنتشر في فضاءات القرية. داخل تلك الحانات وخارجها، على الطاولات الموضوعة فوق الأرصفة، يسكرون حتى الثمالة، يغنّون ويرقصون. على تلك الأنغام يكسرون أطباقهم ويكسرون معها آلامهم. على تلك الأنغام يبكون حياتهم ثم يغادرون.

في الصباح الباكر، بابتسامات جميلة وقلوب طيبة يباشرون أعمالهم. في الصباح تعود القرية إلى هدوئها الذي لا يخترقه إلا صفّارة القطار وصوت عجلاته على السكة الحديدية. هكذا كانت حياتهم في قرية غروجا الصربية بيوغوسلافيا، كما رأيتها قبل أكثر من ثلاثين عاماً، عندما كنت في العشرين من عمري، وكنت في ضيافة أسرة يوغوسلافية صديقة.

صباح السفر للعودة إلى ليبيا، عندما خرجنا من البيت وركبنا السيارة، كان الضباب يغطي المكان. خلفنا خرجت الجدة. وقفتْ أمام مدخل البيت تلوّح بيديها والدموع تغطي وجهها. تحركت السيارة، والجدة تلوّح بيديها وتبكي. ظلت تلوّح بيديها وتبكي إلى أن غيّبنا الضباب.

❀❀❀

طرابلس بعد عدة سنوات

في الصباح كان علينا أن نغادر أوتيل «المهاري». حرصتُ على حمل باقتي بيدي. باقة الورد التي حملتها أمس وأنا مرتدية فستان فرحي. حملتها اليوم وأنا أرتدي الجينز.

انتقلنا إلى المدينة السياحية بمدينة جنزور للمكوث فيها أسبوعاً، قبل موعد سفرنا إلى سورية لقضاء إجازة شهر العسل.

وسط أوتيل المدينة السياحية، في إحدى الغرف القريبة من غرفتنا، كانت تقيم أسرة يوغوسلافية مكونة من أب وأم وبنتين.

لا أذكر الأب، ولكني أذكر الأم الأربعينية بوضوح. كل صباح، عندما أفتح الغرفة أجدها جالسة على كرسي في الحديقة التي تتوسط الغرف مطلةً على البحر. كانت تجلس باتجاه البحر شاردة



وصامتة طوال الوقت. لا أذكر أني سمعت صوتها. تلك السيدة لا تغادر الكرسي في النهار إلا نادراً. تغادره عندما يحل المساء. تدخل غرفتها للنوم. أشك في أنها تنام.

تعرفتُ على البنتين. الصبية اسمها سابينا. لم أعد أذكر اسم الطفلة التي كانت تقضي معظم وقتها في اللعب حول كرسي أمها. تعرفت أكثر على سابينا، وتبادلنا بعض الأحاديث. تجنبتُ الحديث معها عن بلادها. كنا نلتقي كل يوم. لعبنا كثيراً، وقضينا أوقاتاً فيها بعض المرح. عندما أتأخر في الخروج من الغرفة، كانت سابينا تأتي وتجلس على كرسي مواجه لغرفتنا. لم تطرق الباب يوماً. تجلس فحسب. وما إن أخرج حتى تركض باتجاهي بكل فرح.

تلك الأسرة كانت إحدى الأسر اليوغوسلافية المسلمة الهاربةِ من الحرب. قتل الجيش الصربي عدداً من أفراد عائلة الأم أمام عينيها. هذا ما عرفته.

حان وقت سفرنا إلى سورية. كانت سابينا مع أختها بانتظاري أمام باب الغرفة. وأنا أودِّع سابينا أعطيتها باقة ورد زفافي التي كنت ما أزال أحملها وأحتفظ بها كما هي. ترددت سابينا في أخذها، واتجهت بنظرها ناحية الأم التي كانت كعادتها جالسة على الكرسي. وعلى غير عادتها كان نظرها باتجاهنا هذه المرة. تبادلنا النظرات. بفرح وبهجة أخذت سابينا الباقة من يدي. وفي اللحظة نفسها غمرتني بحضن لطيف دافئ ما زال دفؤه يسري في جسدي حتى الآن.

عندما ركبنا السيارة التفتُّ. كانت باقة الورد في حضن الأم الجالسة على الكرسي. سابينا وأختها تلوّحان لي بيديهما الرقيقتين وتبتسمان.

ظلتا تلوّحان وتبتسمان.

❀❀❀

سيدة يوغوسلافية في بداية الأربعينيات تدعى سابينا. جالسة في مكان ما من هذا العالم. في وقت ما من هذا الزمن. تحتسي قهوتها وتتابع نشرة الأخبار. تضع فنجانها من يدها. تأخذ قلماً وتبدأ في الكتابة:

عندما نشبت الحرب في ليبيا شعرت بألم وحزن عظيم.

كيف لهذه البشاعة أن تظهر من ذلك الشعب الطيب الجميل؟!

كيف لهذه البشاعة أن تظهر من تلك البلاد الدافئة؟!

(٢)

الظّهر

كعادتي عندما أُدعى بمفردي إلى مكان مميز وجميل. ما إن أدخل مكاناً وأجلس فيه حتى، من غير تفكير، أبدأ بالتفكير والتخطيط لاصطحاب أولادي إليه في أقرب فرصة ممكنة.

فصل الصيف ذات مساء. أمام مبنى من الطراز القديم، الفخم، مكون من طابقين يطل على المحيط. وقفت التاكسي. نزلنا بكامل الأناقة. كعادتي عند خروجي في المساء، أحرص على تصفيف شعري بشكل معيَّن وارتداء فستان وكعب. ولدي الأنيق كعادته، يعشق هذه الأجواء المخملية. وولدي الأصغر، بأناقته (السبور) المتميزة. في الباحة الأمامية للمطعم كان في استقبالنا نادل قصير، ممتلئ الجسم. ابتسامة مصطنعة تغطي وجهه الأحمر المستدير. بانحناءة خفيفة وإشارة من يده طلب منا أن نتبعه.

فتاتان جميلتان بابتسامتين عريضتين وتنورتين قصيرتين جداً كانتا واقفتين في المدخل. أرضية مبنى المطعم الذي يشبه القصر تغطيها سجادة فارسية بلون أحمر، نقوشها تتكلم. ثريات من عناقيد الكريستال تتدلّى من السقف، وعناقيد أخرى مثبتة على الحائط تفصل بين لوحات في أُطر ذهبية تملأ الجدران. الإضاءة الشفافة والموسيقا الناعمة يسبحان في المكان بانسياب تام حتى خُيِّل إليّ أني أسمع همس الأمير والأميرة، وأشم رائحة النبيذ المعتق في كؤوس يحملونها داخل اللوحة، وأنا أتبع الرجل إلى الطابق العلوي. صالة كبيرة. ستائر مخملية تزين جوانب النوافذ الزجاجية المطلة على المحيط وتملأ الصالة. طاولات مختلفة الأحجام

والأشكال: مستطيلة،و مستديرة، ومربعة. بعض الطاولات تلفّها من ثلاث جهات حواجز خشبية ذات ثقوب مزركشة.

جلسنا إلى إحدى الطاولات. سجّل النادل طلباتنا. وفي أثناء انتظارنا العشاء انتبهتُ إلى عائلة أمامنا.

طاولة كبيرة لثمانية أفراد. رجل في الستينيات يدير لي ظهره. سيدة في الثمانينيات جالسة على يمين الرجل. وعلى يساره صبي ثم شاب. في الطرف الآخر من الطاولة، وعلى الكرسي المواجه للرجل، سيدة في نهاية الخمسينيات، زوجته. على يمينها شابة بجانبها طفل.

يميل الصبي بكتفه اليمين ناحية الرجل الستيني. يتحرَّك الشاب من كرسيه. يقف خلفهم في المنتصف، بين الرجل والصبي، مستنداً بيده على كتف الرجل. يتفرّج الجميع على شيء ما في (موبايل) الصبي، ويد الشاب ما تزال مستندة على كتف الأب.

يأتي النادل ليسجل الطلبات. يرجع الشاب إلى مكانه. عندما يبدأ كل واحد منهم في الطلب يركز ويكرر النظر ناحية الأب، كأنهم ينتظرون الموافقة النهائية منه بعد كل طلب. يأتي دور السيدة المسنة. يميل الرجل ناحيتها ويضع يده بلطف على كتفها اليمين كأنه يحضنها.

السيدة المسنة يمكن أن تكون أمه، ويمكن أن تكون أم زوجته. حقيقة، الرجال أكثر طيبة وتسامحاً وأريحية في التعامل مع أمهات زوجاتهم.

حاولتُ أن أقرأ تعابير وجه الزوجة لأعرف إن كانت السيدة أمَّها أو والدة زوجها. السيدة بملامح رقيقة، حادة، تشبه وجوه التماثيل، خالية من الروح. لا يمكن قراءة تعابير وجهها.

أحضر النادل الطعام ووضعه أمام السيدة المسنة. وفي اللحظة نفسها مال الرجل الستيني ناحيتها... رجعت الزوجة بجسمها إلى الخلف. أخذت نفَساً، وبَرَق شرر بسيط من عينيها وهي تراقبهم.

الرجل الستيني يتحدث ويظهر اهتمامه بالجميع، مثلما أفعل أنا مع أبنائي. الجميع يتوجه بالحديث إليه، مثلما يفعل أبنائي معي.

عندما وقفتِ السيدة المسنة ضغطتْ بأصابعها الرقيقة متكئة ومستندة على ظهر ولدها.

بحركة تلقائية، ومن دون تفكير، التفتُّ لأرى كيف يبدو ظهري للآخرين. كان الحاجز الخشبي المزركش بالثقوب يحجبني ويخفي ظهري عنهم.

(٣)

... ليت يداً من حجر!

بـردٌ، مطر وريح. صباح بائس حزين. كنـت وحدي من بين كل المرضى المحاطين بعائلاتهم. منظـرُ المحلـولِ الكيماوي مُرعبٌ ومُخيف. جسدي يرتعد. أبكي بحـزن وألم. بصوت مكتوم. بعد محـاولات مستميتة تمكنتِ الممرضات من تثبيتي على الكرسي. ملاكٌ كانت على يساري، جالسة علـى ركبتيهـا، تمسك بيدي تحـاول أن تكلّمني وتلهيني. ملاك أخرى علـى يميني، تحاول تركيب الإبرة في ذراعي. وملاك ثالثة واقفة بجانبي، تحضنني ودموعها تتساقط على جبهتي... كنّ أربع ممرضات كَنَديّات ومعهن مترجم مصري. بعد جهود جبّارة ثبّتن الإبرة في يدي وانصرفن.

بعد انصراف الممرضات، سرعان ما أحسست بالكيماوي يسري في عروقي. جسمي يرتعد بقوة أكبر وأكبر، وبكائي صار مسموعاً. كنت أحرِّك يدي اليسار كأني أبحث عن شخص ينتشلني.

رأيت نظرة الشفقة والعجز في عينَي المترجم الذي كان من المفترض أن ينصرف، ولكنه آثر البقاء والجلوس بجانبي منكِّساً رأسه.

طلبـتُ منـه أن يُحضر مصحفاً من حقيبتي. أحضره ووضعه فـي يدي. كان المصحف يقع من يـدي كلما حاولـت فتحه. يعيد المترجم المصحـفَ مرة أخرى إلى يدي. يقع مـرة أخرى. يعيده ويقع. يعيده ويقع، وهكذا...

- ما رأيكِ أن أفتح على السُّورة التي تريدينها فأقرأ وتقرئين ورائي؟

أخـذ يدي ووضعها بين يديه. بـدأ يقرأ وأنا أقرأ وراءه... يقرأ وأنا أقرأ وراءه... ساعة أو أكثر. إلى أن أحسّ بأني هدأت.

بعد مدَّة عرفتُ أن المترجم المصري مسيحي.

❁ ❁ ❁

«رشراش»

محمد الحفري

فتحت عينيها وحاولت النهوض لكنها لم تستطع.

شعرت بإعياءٍ شديدٍ وخدرٍ يسري في أوصالها، كانت الشمس تضرب نافذتها، عجبت من نفسها كيف نامت كل تلك المدة؟ تذكرت مساء الأمس حينما دق بابها، كانت ترتدي ثوباً يظهر مفاتن جسدها، وقد رفعت صوت جهاز التلفاز لترقص فرحة على أنغام أغنية محببة إليها.

سألت: مَنْ؟

فأجابها: «رشراش».

- مَنْ «رشراش»؟

- ابن عم هاجم.

تعرف هاجم جيداً ذلك الرجل الذي كان يجيءُ إليها من البادية، يغدق عليها العطاء طوال مدة إقامته في المدينة، إذن فالخير وفيرٌ وقادم إليها، ولا بد أن يكون هذا «الرشراش» الواقف على بابها الآن شبيهاً بابن عمه هاجم، هكذا هجست في نفسها.

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

خففت من صوت جهاز التلفاز الذي رقصت على موسيقا أغانيه، وأعادت السؤال ثانية بغنج فأجابها بالنبرة نفسها. تقدمت بخطوات مديدة تتمايل بدلال نحو الباب، نظرت من ثقبه السحري فرأت رجلاً فارع الطول، يغطي رأسه الكبير «بالشماخ» وكرشه المنفوخة تكاد أن تخترق «قلابيته»، تأكدت أنه من جماعة هاجم أو ربما يكون حقيقة من أقاربه. رأت أنه يكاد أن يسقط على الأرض من ثقل الأغراض التي كان يحملها.

مازال الخدر يسيطر على جسدها حتى اللحظة ومازالت ظلال الأمس تتداعى في مخيلتها وهي تذكر جيداً أنَّه وعندما فتحت له الباب قد ألقى عليها تحية سريعة ثم هجم بجسده السمين نحو الداخل ليضع ما يحمله من أغراض وهدايا في الصالون، انتصب بعدها ونظر إليها بإعجاب وهو يقول وكأنه يعرفها منذ سنوات، أو كأن بينهما عشرة طويلة وعلاقة لا يمكن لها أن تزول أو تمحوها الأيام: غادة. اتبعيني.

وتبعته غادة إلى حيث ركن سيارته «البيك آب» الكبيرة قريباً من باب دارها. ومن هناك نقلت معه بقية الأغراض إلى داخل المنزل إذ شعرت أنه لم يترك شيئاً إلا وجلبه معه، خضار وفواكه وجبن ولحوم مشوية وعصائر متنوعة. لدرجة حسبت أن هذا الرجل «الرشراش» كما عرّفها على نفسه قد جلب معه نصف سوق المدينة، هو لم ينس الملابس الداخلية وملابس الخروج والتي ضمت عدداً من التنانير وبناطيل الجينز والقماش والفساتين بموديلاتها المختلفة، والغريب أن هذه الملابس كانت على القياس المطلوب. عندها قالت في نفسها أين هاجم، وما يقدِّمه لي حين يحضر من هذا الكرم الحاتمي الباهر؟

كان «رشراش» في الثلاثين من عمره يرتدي زيَّه البدوي بشاربين كثّين، قوي البنية، شعرت باندفاعه ووهجه عندما انتهى من نقل الأغراض إذ رمى نفسه على الأريكة والعرق يتصبب من جبينه. وكلما نظر إليها كان ينبهر ويصعق بجمالها فيتلعثم لسانه ولا يعرف ماذا يقول.

تذكر أنّه حين دخل الحمام مساء البارحة ليغتسل من عرق الطريق ووعثاء السفر، أنها تحدثت بهمس على الهاتف مع صديقتها محاسن عن بدوي أبله، فيه مسٌّ من الجنون زار منزلها هذا المساء وجلب معه كثيراً من الهدايا، وحينما أنهت مكالمتها راحت تعد طاولة الطعام حيث وضعت عليها أصنافاً متنوعة من المأكولات أهمها اللحم المشوي والشراب، عندها خرج من حمامه. كان قد استبدل «جلابيته» بأخرى نظيفة وجديدة، وكان رجلاً آخر غير ذلك الذي دخل قبل قليل وكأنه غسل خجله مع غبرة السفر وعجاج الدرب حيث راح يصفق ويغني:



«الليلة رح نسهر يا غادة
الليلة رح نسهر».

تمايلت طرباً مع أغنيته التي لا نغم فيها ولا وزن، لكنها أحبَّت أن تسايره وتماشيه في ذلك، وحين رَمَتْ بنفسها على الكنبة رمى بنفسه على الكنبة المجاورة، نهض وكأنه تذكّر فجأة جوعه، أمسك بيدها وطلب منها أن تجلس إلى جانبه، تبادلا بعض اللقم ثم اكتفى بذلك، وراح يحتسي شرابه المفضل في حين تابعت هي طعامها وقد اختارت شراباً غير شرابه إذ عرفت من حديثه أشياء كثيرة تخصه أهمها بالنسبة إليها أنه قد باع هذا اليوم مئة رأس من الغنم في سوق المدينة، تأكدت من ذلك حين مد يده إلى جيب داخلي، وأخرج رزمة من النقود وضعها معتذراً عن تقصيره في حضنها، لم تعرف لحظتها كيف تشكره، لكنه مد يده إلى جيب آخر وأخرج منه سواراً ذهبياً باهظ الثمن ووضعه في يدها فكان على القياس، كادت تطير فرحاً من مكانها والدهشة تملأ كيانها، عندها رَبَتَ على كتفها وقال: أريد أن أرى رقصك يا غادة.

لبت طلبه على الفور. ضغطت على زر آلة التسجيل فانطلقت منها موسيقا صاخبة، رقصت أمامه بجسدها الممشوق الفاتن، فتمنى لو أنه يذوب وجداً في رقة خصرها الناحل، نهض من مكانه، مشى محاولاً أن يجاريها، ترنح في مكانه وهبط إلى الأرض، وعلى أربع بذل جهده كي يدور حولها لكنه لم يستطع فغط في نومه، أطفأت غادة آلة التسجيل، وحاولت إيقاظه لكنه رفض ذلك بل رمى لها رزمة جديدة من النقود وطلب منها أن تضع على جسده أي غطاء خفيف فهو متعب جداً، ولن يستطيع من مكانه حراكاً. ضحكت من كل قلبها على تصرفه الذي يشبه تصرفات الصغار حين يحل عليهم النعاس وعادت إلى طعامها وشرابها الموضوع على الطاولة. كانت سعيدة ومستمتعة إلى أبعد الحدود فهذا أغرب رجل يمر في حياتها.

دق جرس الهاتف فردت على صديقتها محاسن التي اتصلت لتطمئن عنها فأخبرتها مقهقهة عن «رشراش» الذي داخ رأسه قبل أن يكمل كأس الشراب الأولى. أغلقت سماعة هاتفها على صوت شخيره الذي بدأ يتعالى، شعرت أنها غير قادرة على الوصول إلى غرفة نومها لتتمدد فوق سريرها، فنامت على الكرسي مقابل الهاتف.

نعم هي تذكر ذلك الذي حدث ليلة البارحة، ولكن ما الذي جاء بها لتنام فوق بلاطات صالونها؟ أرعبها السؤال فظنت نفسها مستغرقة في حلم عميق، لكنها لم تكن كذلك، تأكدت من البرودة المتسربة إلى جسدها في أثناء نومها، والتي جعلت ظهرها يابساً كأنه قطعة من الحطب، انقلبت إلى جهة أخرى غير التي كانت عليها. لم تسمع صوت خشخشة مصاغها الذهبي كما العادة، نظرت مذهولة إلى يدها اليمنى ومن ثم إلى يدها اليسرى. تلمست رقبتها. لم تجد طوقها الذي كان معلقاً فيها. ولم يكن في حوزتها أي مصاغ ذهبي.

زحفت منهكة إلى الهاتف الموضوع على الأرض في زاوية الصالون إذ سمعته وهو يسألها بلهجته البدوية: «بعدك نايمة يا الغالية؟».

عرفت صوته فقالت مستغربة: «رشراش! أين أنت؟ لماذا تحدثني على الهاتف؟»

ضحك طويلاً وأجاب: «أني صرت بالديرة يا الغالية».

نهضت كالملسوعة من خدرها، تتفقّد نقودها ومصاغها وأدوات زينتها، فاجأها الفراغ، لقد كان بيتها خالياً من كل شيء، لم يبق فيه سوى قطعة من جريدة نامت فوقها وهذا الهاتف الذي أبقاه ليتصل بها ويسخر من سذاجتها، لقد حمل «رشراش» في سياراته البيك آب التي ركنها بالأمس قرب باب المنزل كل شيء، حمل حتى الهدايا وبقايا الطعام التي جلبها أمس.

❁ ❁ ❁

مسارات

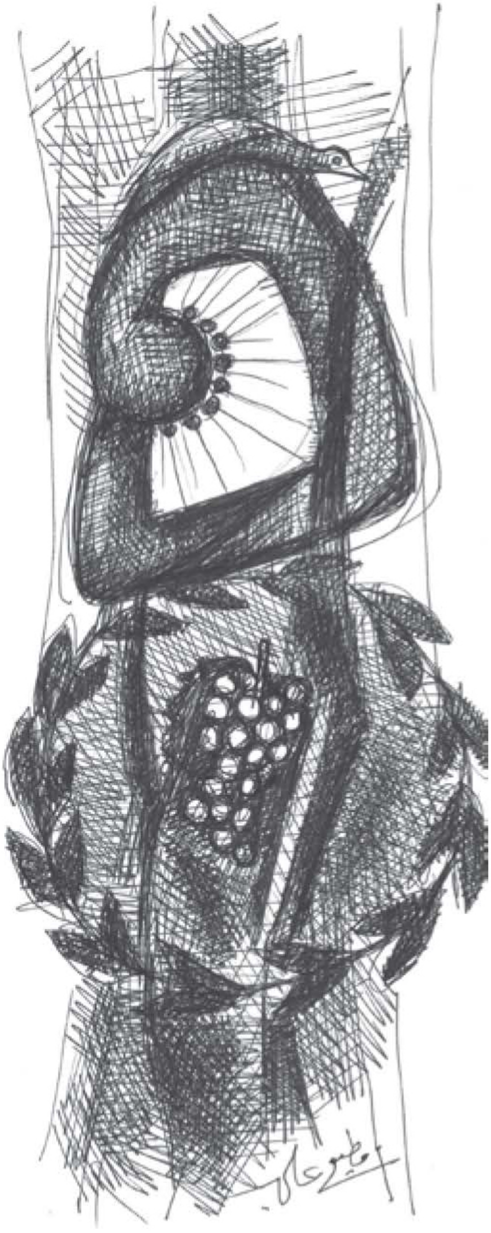
رشا الصالح

١- الغول

يسكن هناك في جبال قرمزية الشموخ عالية القامة والتاريخ، غول نباتي الطبع وديع في منظره، أليف في معاشرته أسنانه فصلية متلونة بحجم الطرائد التي يضعها تحت إبط غزوته وغايته على أبناء عشيرته وقومه من الغزلان والفراشات وحتى الدواب المسكينة، في الليل يمتطي سرير توحّشه ويحلم بالكلمات والقصائد والأنهار والبوادي، ويشفق على كل الأموات ترحماً نادر الحبكة، فكل حلم يرفع راية توحّشه عالياً ليحصي عدد النعاج والقطيع الباقين والذي مرَّ عليهم من دون عويلهم، مناجياً سياف طمعه تكبيراً لقطع رأس ما تبقى من الكلمات والحيوانات الجميلة قبل بزوغ الصباح، ومغادرة أصحابه خفافيش الليل والأمل لمستقرِّهم، ليعود بطبيعته المظهرية الزائفة إلى المدافن لزيارتها في الفجر، وليتلو عليها ما تيسر من سورة اللاحقين إليه في حلمه في عداد الذاهبين تباعاً لقهره وسطوته. في حين يبقى الجميع لمقامه في النهارات مبجلين.

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

٢- منبر



عند نهاية إحدى القصائد المروِّجة لمادة غذائية محلية الصنع، وما تحققه وصانعها من أمن وأمان لكل بطون الجائعين، تعثَّر ذاك التاجر المتثاقف الذي يلقي خطابه عند جملة حقيقة تسأل عن الشعب وحاله في زمن الحرب، وأفرغ فاهه متلعثماً، وسقط المنبر فوق سؤاله ضاحكاً على ورقه وأوراق مَنْ صفّق لأمواله طوال ذاك الزمن المرير وسنوات القحل للعقول والضمائر والمنابر من معتقدات السلام وأطعمة الحق.

٣- زمن مفقود

يرتدي الشهيد بزته المرصّعة برائحة تراب البلاد وعرقه النصر، مكتسياً وجهه حمرة دمه الزكي الذي روى به أجساد النهارات، ويلوح للشفق عالياً ويديرها لبوصلة الشمس ليعرف مواقيت عودته لحضن أهله ومحبيه، فيصرخ شبح الليل وأتباعه قد هدرت من الوقت ضياعاً في وجهة ساعاتك، أين يسرف كل هذا العمر؟ أين تقضى كل تلك الابتهالات حنيناً ومناجاة لشغفك بالارتحال دفاعاً عن حصن أرضك الحصين؟ فيصيح الشهيد أحياء نحن لانموت الآن الآن الآن ولدت.

٤- مغالطة

تصيح النار في سويعات صفحات التاريخ والكتّاب والمثقّفين المدّعين تبجيلهم للحبر ونياشين السلام تنظيراً لا فعلاً يحفظ عرض الأيام ويصون أولادها من كل مغتصب قهّار، انزعوا أعواد الثقاب من أيديهم جميعاً فقد غالطتم أقداركم حينما سلمتم وقود مصيركم لأولئك الكتبة، فلا يجب ترك المعالم لتلك الفصول وبوابات الأقلام بأيدي أولئك الجناة، قد أتهم أنا كل الأخضر واليابس، ويموت الأطفال بفعل وأمانة هؤلاء الطغاة، فاحذروا.

٥- اتجاهات

تتمايل السفن في بحر الحقيقة باحثة عن مرفأ لتحط رحالها سلاماً، فتضطرب الرياح والأشرعة بنداء لقبطان غارق في سكره هيا إلى سفينتي، فتجري الأمواج عكس سيره وتهب العواصف، ويختفي ضوء منارة الوصول، ويغرق بالقبطان وحده ويصل المسافرون كل إلى وجهته، الأشرعة تهبُّ منادية الركاب والحمولة: لا خوف أبداً. لا يضيع حق وراءه مطالب.

٦- دموع

صلَّت كل الأشجار حُنواً لملاقاة غيث الحب كرمى لما تبقى من الأحياء على وجه ذاك الكوكب الأزرق، وفي صلواتها الاستسقاء، مسح الجب بصيرة يوسف ليخشع بدوره لشجرة الرمان مراراً وتكراراً بعدد سنوات القحط فقد سقته سابقاً من دموعها عسل الحنان، وبقميصه المرتوي من سكرها تكاثرت السنابل مواسماً وغناء، ومرَّت بعدها كل المراكب قوافلاً من فيض الخير يعطي مطراً للغيث وقمحاً للأرض، وعناوين للكواكب وتلاوة من تجاويد الامتنان لملح الشقاء، ناصرة سواعد كل الفقراء والأبناء محررة إياهم من غضب السماء ووجه اسوداد الغيم حينما يقرعون طالبين العفو ثلجاً واعتناء.

٧- رؤية

بعد سبع من أضغاث أحلام استفاقت بصيرة ذاك الدرويش على أغنية فأحيلت الأوزان توحيداً مع مجرة القلوب، ومن ذاك الوقت ظل ذاك الدرويش عاشقاً يرقص مع كل شمس، ويشرق

مواطناً للبلاغة، طهراً مـن كل سقم وعناية لوجه المارة من كل وبـاء، رجاء حول وجه السنوات شفاء، فأينعت استجابة زهور النصر والحب بطريقه والدرب.

٨- إعادة إعمار

كتب ذاك العامل على لبنة أحد الأبنية ساعدي خُلِقَ ليعمِّر، فهرعت الممحاة بسياطها عليه، لتعيد مخالفته لقوانين البناء، ومرت تاركة هشيم الإسمنت وأغبرة الطرقات، فصاح الحجر لا يهم الركام، عليكم إعادة إعمار الإنسان لا الحجر. كل ما تفعلونه إلى فناء.

❁ ❁ ❁

مدينة البتراء: سحر الشرق وعبقرية العرب

د. خليل المقداد

ترجع الأصول التاريخية للقبائل التجارية النبطية التي استقر بها المطاف في منتصف الألف الأول قبل الميلاد في المنطقة الشمالية الغربية للجزيرة العربية، ثم امتد توسعها وانتشارها ليشمل مناطق شرق البحر الميت ومن ثم على امتداد وادي موسى؛ بمعنى المنطقة التي تعرف اليوم باسم الأردن ثم انتهى بها المطاف بالامتداد ليشمل كامل منطقة شمالي الجزيرة العربية وجنوبي بلاد الشام.

والشيء المؤكد أن الأنباط هم من القبائل العربية المتعمقة في عروبتها، إلا أن أقدم ذكر لهم يعود إلى الوثائق الآشورية التي ترجع إلى القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد. أما وجودهم الجغرافي فيتوافق مع وجود الإيدوميين في مثلث جغرافي ينحصر بين بلاد النهرين وعيلام والبحر الأحمر وجنوبي الجزيرة العربية بشكل نسبي.

كما كان لهم وجود مؤكد في التجارة العالمية ولاسيّما تجارة القوافل المتنقلة ضمن الإطار الجغرافي الممتد بين اليمن والبحر الأبيض المتوسط وعلى امتداد الشاطئ الشرقي للبحر الأحمر والخليج العربي وكذلك البحر الأبيض المتوسط عبر وادي السرحان مروراً بمنطقة النقب. ولهذا كانت لهم مواقع إستراتيجية على هذه المسارات مثل مدن الحجر، ومدائن صالح البتراء عبيدا في النقب، غزة...إلخ.



أمـا علـى الصعيد السياسي فقد جاء ذكـر الأنباط منذ بداية ظهـور الإغريق في المنطقة العربية إذ ذكرها خلفاء الإسكندر المقدوني المباشرين سواء البطالمة في مصر أم السلوقيون في سورية، إذ كانت تحدث بينهم حروب وصراعات على مناطق النفوذ والسيطرة على المواقع. وكانت بداياتهـا مع القائد السلوقي أنتيقون عام (٣١٢ق.م) في حـوران جنوبي سورية في موقعة أمتان شرق مدينة بصرى حيث انتصر الأنباط عليهم وقتل قائدهم السلوقي أنتيقون في الموقع.

ثـم استمر الصراع والمنافسة في السيطرة علـى المناطق بينهم زمن العاهل ديمتريوس، إضافـةً إلـى الحروب التي قامت مع القوات الغازية زمـن البطالمة في مصر للسيطرة على تلـك المناطق أيضاً. إلا أن الأنباط وبموجب هذه التحديـات عززوا مواقعهم ووجودهم في كامل المنطقة الجغرافيـة حتى شملت منطقة البادية السورية شرقي دمشق ولاسيّما منطقة الضميـر. وأصبحوا القـوة الثالثة في المنطقة مدّة زمنية تجـاوزت خمسة قرون من الزمن وحتى ربيع عـام (١٠٦) بعد الميلاد عند تشكيل الولاية العربية الرومانية وعاصمتها بصرى زمن الإمبراطور تراجان.

وممـا يؤكـد وجودهم في الجزيرة العربيـة كتاباتهم في تلك المواقـع ولاسيّما في جبل غنيـم بالقرب من تيماء والتي تعود إلى منتصف الألف الأول قبل الميلاد. وقد توافقت هذه الكتابـات مع مـا جاء في النصوص الآشورية التي تعود إلى تلـك المدّة الزمنية، والتي تؤكد وجود ترابط وعلاقات وثيقة بين الآشوريين والأنباط.

والشـــيء المؤكد أكثر وجود الأنباط في مدينـــة البتراء خلال القرنين الرابع والثالث قبل الميـــلاد، إذ كانت هذه المدينة القاعدة المهمـــة في تجارة الأنباط بين الهند واليمن والبحر الأبيض المتوسط والعالم الإغريقي والروماني. كما جاء موقع مدينة البتراء كموقع إستراتيجي للربط بين بلاد النيل وشمال إفريقيا وبلاد الشام.

وفي تلك المدّة كان لهم كيان سياسي ودولة ذات سلطة ملكية تعاقب على سيادتها سلسلة من سلالة الملوك الأنباط. وهذا ما جاء تأكيده من خلال نصوص مدينة خلسة؛ إذ جاء الذكر علـــى بعض هؤلاء الملوك بيـــن أعوام (١٥٠-٢٠٠ق.م) كما جاء تأكيـــد ذلك أيضاً من خلال الوثائق الإغريقيـــة وكتابات المؤرخين الذين ذكروا بعض أسمـــاء هؤلاء الملوك منهم عبيدا الأول (٥٧-٩٦ق.م) والحارث الثالث (٦٢ق.م) والحارث الرابع (٩-٤٠ق.م) الذي شهدت مدينة البتراء في عهده عصرها الذهبي كعاصمة سياسية للمملكة النبطية.

وفـــي عهد العاهل مالك الثاني (٤١-٧٠م) أخذت تجـــارة الهند مساراً آخر نحو المحيط الهندي وانحرفت عن مسارات شواطئ الجزيرة العربية. وكان ذلك سبباً في التحول العام في حياة الدولة بعدم الاعتماد على التجارة بشكلٍ رئيسي وإنما الاعتماد على النشاطات الزراعية والصناعية والمدنية وتطويرها في جنوبي بلاد الشام ولاسيّما في حوران جنوبي سورية.

وهـــذه الأمـــور أدت إلى نقل العاصمـــة من مدينة البتراء إلى مدينـــة بصرى التي شهدت ازدهـــاراً ملحوظاً ولاسيّما في عهد الملك رئبال الثاني، ومن ثم في عهد الإمبراطور تراجان عند إلحاق المملكة النبطية بالإمبراطورية الرومانية في ربيع عام (١٠٦م).

وفـــي العهد البيزنطي بلغـــت مدينة البتراء مركـــزاً مهماً في الحيـــاة الدينية والتجارية والاجتماعيـــة، إلا أنها فقدت حياتها السياسية لمصلحـــة مدينة بصرى ومدن حوران وحتى مدينة دمشق التي كانت تتبع المملكة النبطية خلال أحايين كثيرة من العهد النبطي، وشهدت ازدهاراً ملحوظاً ولاسيّما في عهد الملك الحارث خلال منتصف القرن الأول للميلاد.

وكان لفـــن العمارة النبطية دوره المهم في النشاط المعماري والحضاري، إذ تأثر الرومان بذلك، ولاسيّما في بناء القباب والعقود التي عرفت في تلك المرحلة باسم العقود الحورانية، وكان لمدن عبيدا وخربة تنور ومدائن صالح والحجر بالإضافة إلى مدينة البتراء نماذج مهمة اقتُـــدِي بها لأنها مناهج مشرقة في هـــذه الفنون. كما شهدت على ذلك المواقع والمدن التي بنيـــت على طرق التجارة ولاسيّما على شواطئ البحر الأحمر الشرقية، وكان أشهرها المعابد

النبطيـــة المتميزة بواجهاتها البراقة والأخاذة التي استلفت نماذجها من واجهات المباني في مدينة البتراء وبشكل خاص مباني الخزنة والدير.

مدينة البتراء

غابــت هذه المدينة عن أنظـــار العالم أمداء زمنية طويلة حتى عام (١٨١٢م) عندما أعاد الرحالـــة بوركهاردت (Burckhardt) الكشف عنهـــا، وكانت هذه المدينة النبطية مختبئة بين سلاسل الجبال والسفوح الحثيـــة متنوعة الألوان في الصحراء الأردنية إلى مسافة (٣٠٠كم) جنوب مدينة عمان في الأردن.

وكانــت المدينة منذ الحروب الصليبية قد اختفت في عالم النسيان، ولم يعد يخطر ببال أحـــد أن هذه المدينة هي العاصمة الدولية للقوافـــل التجارية العربية كانت تؤدي دوراً مهماً ورئيسيـــاً في تجارة البخـــور والتوابل وغيرها بين الجزيرة العربيـــة وشواطئ البحر الأبيض المتوسط والعالم المتحضر فـــي ذلك الوقت، وأن هذا المعبر الصخري الضيق يخفي وراءه وإلى الشرق من مجرى وادي موسى آثار مدينة رائعة الجمال والتنظيم، إذ حوّل مسار المياه عن طريق سد وقنوات من الفخار المشوي نفذت سابقاً لتوزيع المياه على كل أنحاء المدينة.

وعند المدخل من هذا المضيق يوجد ممر متعرج يشكل حماية طبيعية للموقع، لذلك كان اختيـــاراً موفقاً لبناء مدينة محصنة ومنيعة، وعلـــى ضفاف سفوح هذا المدخل توجد مقبرة المدينـــة، إذ نحتت قبورها داخل الصخـــر الطبيعي مع وجود شواهد جنائزية في مقدمة كل قبـــر نفذت على شكل مســـلات أثرية أطلق على كل واحدة منها تسميـــة: نفش (Nefesh) أو هياكل عبادة أخذت طراز بيوت الآلهة في المعابد (بتيل- بيت الإله). (Betyle) نفذت بأشكال رباعية ومخروطية نوعاً ما؛ أو أشكال رباعية مضلعة.

وجميـــع الأبنية أو عناصـــر البناء في هذه المدينة الفريدة من نوعها في العالم نفذت من الحجارة المهذبـــة والمنحوتة بشكل دقيق ومتقن، أو منحوتة ضمن الصخور الوردية، أو ذات الألـــوان الموردة بألوان صفراوية أو خمرية نجدهـــا محيطةً بمداخل المدينة أو موجودة في داخلها على شكل واجهات صخرية، يتدرج تاريخ نحتها وتهيئتها منذ منتصف الألف الأول قبل الميلاد وحتى العهد البيزنطي.

وأول مـــا يقابل المرء عند دخوله إلى المدينة وفي المواجهة من مدخل المضيق (الزيق) مبنى الخزنة الذي يعود تاريخه إلى القرن الأول للميلاد. وهذا البناء واجهة صخرية ضخمة

نفـذت بشكل شاقولي متقن النحت والتنفيـذ بامتداد عرضي يبلغ ٢٨م وارتفاع ٤٠م وقسمت الواجهـة هندسياً إلى طابقيـن نفذا في داخل الصخر الطبيعي المـورد بالاحمرار بطريقة النحت بشكل بارع الروعة والجمال. وقد تحول البناء ليصبح ضريحاً جنائزياً للملك الحارث الرابع المتوفى في عام (٤٠م).

وقبل الوصول إلى المدينة نفسها من الداخل نجد إلى الجهة اليسرى من الدخول مسرحاً أثريـاً نفِّذ بالنحت والتجويف لمرتفع صخري في مدّة زمنية ترجع إلى القرن الثاني للميلاد. وهنـا نجد شارع المدينـة الرئيسي الطويل والمبلط ببلاط حجري يعـرف باسم (الكاردو)، يختـرق المدينة من الشـرق إلى الغرب، ولهذا السبب زُوِّد من الجهة الجنوبية بثلاث ساحات أدَّت دور الأسـواق الرئيسيـة المشهورة في المدينة. يضاف إلى ذلـك بناء معبد كبير زينت واجهته بمقدمة معمدة تؤوي في داخلها رواقاً أمامياً للمعبد.

وعند نهاية الشارع ينتصب مدخل بناء مقدس ذي واجهة عريضة يعرف باسم: (التيمينوس) أو المـكان المقدس، جاء على شكل ساحة فسيحة أشيد فـي داخلها بناء يعرف باسم قصر البنـات، بني في القرن الأول قبل الميلاد فوق دكَّة مرتفعة. ومن الجهة الشمالية من الشارع نُصِّبت أعمدة تزيينية للشارع مع رواق تزييني. وفي وسـط هذا الرواق نُفِّذ سبيل ماء أثري مكرس لربة الينبوع (نمفة) جاء على شكل (فونتين) بواجهـة تزيينية رائعة الجمال، ومدرج دائري صغير يرجع تاريخه إلى مرحلة زمنية متأخرة.

ثـم هناك القصر الملكي وميدانان اثنان خصصا لألعاب القوى (جيمناز). وعلى قارعتي الشـارع من كل جهـة يوجد كثيرٌ من الأبنيـة الأثرية ذات الواجهـات الجميلة، نفذت لتكون مشاهد جنائزية تعبدية. ويقابلها من الجهة الأخرى من الشارع مشاهد لأضرحة كبيرة أيضاً ذات أبنية ضخمة ومحصنة.

وغني عـن القول إنّه وعلى محيط كامل المدينة نجد الأبنيـة الدينية منتشرة على شكل معابد متفرقة نحتت في جوف الصخور الطبيعية وزينت بواجهات معمدة وأروقة ومنها ضريح الجـرة الذي نفذ وفق الطراز الدوري ويعود تاريخ بنائه إلى القرن الأول الميلادي، ثم تحول في العهد البيزنطي ليصبح في عام (٤٤٦م) مبنى كنيسة للمدينة.

ثـم هنـاك الضريح الكورنثـي الذي يعـرف باسم الدير وجـاء على طـراز المونـاستير (Monastère) كبنـاء جنائـزي يقع على مسافة قليلة إلى الجهـة الشمالية. ثم هناك ضريح

القائـد الروماني (Sextus Florentinus) سكستوس فلورينتينوس المتوفى في عام (١٢٥م). وقد نحت هذا البناء في مقدمة بروز صخري.

وكان الأنبـاط الذين جـاؤوا إلى الموقع بعـد الإيدوميين نشيطين جـداً في التخطيط العمرانـي والبناء إذ غطّت الأبنية المعمارية التي نفذوهـا كامل المواقع داخل المدينة التي كانـت مسكونة سابقاً وخارجها أيضاً، ثم طوروهـا بأشكال أكثر دقة وجمالية، إما عن طريق ترميمهـا أو تحسينهـا أو توسيعها وتطويرهـا؛ بمعنى إعادة الإعمار مـن جديد عندما كان يقتضـي الأمر بما يتوافق مع متطلباتهم ومناهجهم الهندسيـة والمعمارية. وقد استمر هذا الأمر حتى عام (١٠٦م)، وهو تاريخ ضم المملكة النبطية إلى الإمبراطورية الرومانية وتشكيل الولاية العربية الرومانية وعاصمتها بصرى.

وطوال المدّة السابقة سلك الأنباط المسلك الحضاري العربي بالتوافق مع المناهج التنظيمية والعمرانية اليونانية والرومانية والعربية؛ بمعنى السير في موكب الحضارة الهللينستية.

وبالطبـع فقد كان لهذه الظاهرة انعكاس ملحوظ على جميع الأصعدة الدينية والعمرانية والتنظيميـة والهندسيـة التي كانت منتشـرة في جميع مناطق بلاد الشـام والإمبراطوريات السلوقيـة والبطلمية ومن ثـم الإمبراطورية الرومانية. أما في العهـد البيزنطي فقد حدث تحول أيضاً في المناطق النبطية كما هي الحال في جميع المناطق.

وقد أقيم في المدينة الحديثة متحف أثري عرضت فيه اللقى والمقتنيات الأثرية التي توضح التحولات التي عاشتها المدينـة خلال تاريخها العريق الذي توضحه تلك العروض وعلى رأسها الفخـار النبطي ومهارة صناعته، إذ برع الأنباط في هذا المجال وحصلوا على موقع الريادة، إذ أصبحت الصناعـات الفخارية النبطية من أفضل وأجمل وأدق وأمتن الصناعات الفخارية على مستوى العالم، ناهيك عن المقتنيات التي تظهر حياة الرفاهية والثراء الذي كان يعيشه الأنباط خلال سيطرتهم على الطرق التجارية العالمية طوال ما ينوف عن الألف عام من الزمن.

مسرح المدينة الأثري

المسرح من حيث المبدأ يتألّف من قسمين:

القسم الأول: هو المدرج أو أماكن جلوس المتفرجين (الكافيئا) بكامل أقسامها وعناصرها مـع الملحقات، ونفذت جميعها في حضن سفح صخري، نفـذ قسم منه بنسبة نحو٩٠٪ عن طريـق النحت في الصخر الطبيعـي ونسبة ١٠٪ تقريباً بوساطة البنـاء. وهذه النسبة تمثل

الملحقــات التي جاءت على شكل أروقة وممرات جانبية وداخلية، إضافة إلى تلك التي نحت قســم منها في جوف الصخر، والقســم الآخر جاء على شكل أبنيــة بنيت على شكل جدران وقباب وأقواس وقناطر وعقود توافقت مع متطلبات المسرح وتسهيل حركة الدخول والخروج وحركة المرور للمتفرجين والخدمات الخاصة أيضاً.

القسم الثانـي: وهو بناء المنصة بكامل ملحقاتها من خشبــة المسرح، وأماكن الملقنين وواجهــات المنصة الأمامية السفلى منها والعلوية والخلفية وبينهما مبنى الكواليس والألواح، إضافة إلى الأروقة الجانبية التي تفصل بين مبنى المنصة والمدرج، وبنيت جميعها على شكل جدران وأقواس وأروقة وممرات مبنية بشكل كامل.

ويفصل بينهما ساحة الأوركسترا التي جاءت على شكل ساحة شبه دائرية من جهة المدرج، ومبتورة بخط مستقيم في مقدمة المنصة السفلية.

وجاء موقع المسرح محاذياً وموازياً بشكل كامل لمجرى الوادي الذي يخترق المدينة حيث تشــرف الواجهة الخلفية للمسرح عليه من الجهة الغربية. ونفذ المدرج كما ذكرت في حضن سفــح الجبل، وهذا يعني بالنتيجة أن جميع عناصر المســرح ارتكزت في بنائها على أرضية صخرية منبسطة نوعاً ما فيما عدا المدرجات التي نفذت بشكل متدرج بوساطة النحت بشكل يتوافق مع مقاعد المتفرجين.

مداخل المسرح

يُدخَــل إلى المسرح من الــرواق المسقوف المشرف على الــوادي وعرضه ٢٠٥م، ويقود الرواق إلى مركز توزيع يفتح على عدة جهات؛ منها ساحة الأوركسترا وخشبة المسرح والرواق الجانبي (بارادوا) و(الرواق المحيطي) فوميتوار.

وهــذا المركز نفذ بدوره على شكل رواق مقبب بعرضــ٥ ,٣م وارتفاع ٢ ,٣م، منها جدار شاقولي بارتفــاع ٦ ,١م وتقبب بارتفاع ٦ ,١م أيضاً. وجــاءت أرضيته بمستوى أرضية خشبة المسرح. وعندما يتجه إلى ساحة الأوركسترا يأخذ هبوطاً متدرجاً بدرجات ارتفعت كل واحدة بطــول ٣٠سم وعمق ٤٠سم. وهــذه الدرجات محفورة في الصخــر الطبيعي. وبعد الهبوط يصبح ارتفاع الرواق من الداخل ٨ ,٣م.

ويحتضــن الرواق جبهــات صخرية شاقولية، منها الجبهة الخلفيــة بارتفاع ٨ ,٢م وعند انفتاحــه على الرواق المستعرض (بــارادوا) نجد جدراناً صخرية طبيعية على شكل واجهات تحتضــن الــرواق الذي يبلغ عرضه ٢م، وقسم من هذا الــرواق صُفِّحَ (بمداميك) بلغ عددها

ثمانيـــة، وسماكة (المدماك) ٨٠سم، ثم يعلوها تقبـــب جاء على شكل (مداميك) متساوية في المقاييس بلغ عددها ١٧ (مدماكاً).

وجـــاء الإبداع في تنفيذ التقبب الرباعي الذي نفذ بشكل متقن كما هي الحال في مسرح بصـــرى، إذ ينتهـــي في الأعلى بحجر واحد يعرف باسم حجر الإغلاق. ومن هنا يفتح المركز علـــى رواق آخـــر متدرج يقود إلى الرواق المحيطي الفاصـــل (فوميتوار) ويفصل هذا الرواق بدوره قسمي المدرج السفلي والأوسط.

وقـــد نفذت الدرجات بالنحـــت في الصخر، إذ بلغ ارتفاع الدرجـــة ٢٠سم وعمق ٣٥سم، وبعـــد ارتفاع ست درجات توجد مصطبة فاصلة بطول ٦, ٧م. وبعرض بلغ ٥, ٢م، وهو عرض الـــرواق. ثم يليها ثلاث درجات بارتفـــاع ٢٠سم وعمق ٤٠سم لتصبح بمستوى أرضية الممشى الفاصـــل. وهنا يوجد مخرج يفتح علـــى المسرح على شكل مدخل مقبب منحوت في الصخر بلغ ارتفاعه ٤٥, ٢م وعرض ٣, ٢م.

أمـــا من جهـــة الرواق المستعرض (بـــارادوا) فنجد هنا أيضاً فسحة توزيـــع مستطيلة بأبعاد ٥, ٣م× ٦, ٢م، يليهـــا مدخـــل بعرض ٨, ٢م وارتفاع ٢٠, ٣م يفتح علـــى خمس درجات ارتفاع كل واحدة ٢٥سم وعمق ٣٠سم، وهنا نجد رواقاً آخر ذا سطح منحوت على شكل بلاطة واحدة بارتفاع ٨, ٣م. وبعـــد مسافـــة ١٠, ٢م ينفتح الرواق على رواق مستعرض آخر (بـــارادوا) مستعرض يفتح علـــى رواق آخر أيضاً على مستوى الممشى الفاصـــل بين الكافيئا السفلى والوسطى، ومن الجهة الأخـــرى يقود إلى رواق عرضه ٧, ٢م وله مدخل يفتح على الممشى، وهذا المدخل يتشابه بدوره مع المدخل السابق، حيث جاء على شكل قوس مقنطر بارتفاع ٤٥, ٢م وعرض ٣, ٢م.

ثـــم لدينا الرواق الجانبي الآخر من الجهة الشمالية الذي يتشابه مع الرواق الجنوبي؛ إلا أننا نجد هنا أن صدر الرواق مغلق ولا يقود إلى الأعلى. وله ثلاثة مداخل، الأول يقود إلى مدخـــل يفتح على خلفية المنصـــة، والثاني يفتح على خشبة المسرح، والثالث يقود إلى أسفل ساحة الأوركسترا. وجاء عرض هذا الرواق ٥, ٣م وامتداد جانبي بلغ ٥, ١٥م، وهذا الامتداد هو عرض المنصة نفسه مع الملحقات.

ثم لدينا الرواق الجانبي (البارادوا) الذي يفتح على هذا الرواق فبلغ عرضه ٢م وامتداده ١٦م، ثـــم يليـــه امتداد آخر حتى بدايـــة ساحة الأوركسترا بلـــغ ٦, ٤م. وبذلك يكون الامتداد الكامل لهذا الرواق ٦, ٢٠م.

المدرج

وينقســـم إلى ثلاث طبقات: السفلى والوسطى والعليا والمماشي الفاصلة وكامل ملحقاتها من أروقة وممرات داخلية وخارجية.

الكافيئــا السفلى: وهي القسم السفلي من المدرج نحتت في الصخر الطبيعي من الأسفل إلى الأعلى، إذ جاءت أولى درجاته على مستوى أرضية ساحة الأوركسترا نفسها بارتفاع ٣٠سم وعمــق ٧٠سم. وخصصت هــذه الدرجة لوضع الأقدام كممشى سفلــي. وبالطبع فقد نحتت كباقــي الدرجات التي بلغ عددها عشر درجات بشــكل مستدير على محيط الساحة، إذ جاء ارتفــاع كل درجة ٤٠سم وعمق ٦٠سم. وهذا يعنــي أن ارتفاع هذا القسم بلغ٣٠,٥م، وانفراج داخلي ٧٠,٦م.

وقــد نُفِّذت بين مقاعد الجلوس سبعــة أدراج شعاعية من أجل حركة المرور في الصعود والنــزول والتوزيع. وزعت بشــكل منتظم ومتساوٍ، إذ جاء اثنان منها على الأطراف من أقصى اليميــن إلى أقصى اليسار، ويحتضن كل درج رواقاً مــن الأروقة الجانبية السفلية (بارادوا). أمــا الأدراج الخمسة الباقية فقد وُزِّعت على كامل الاستدارة؛ منها واحد في مركز الكافيئا، واثنان من كل طرف قسمت بين الدرجين المركزي والمحيطي.

وجــاء ارتفاع كل درجة ٢٠سم، بمعنى أن ارتفاع المقعد يساوي ارتفاع درجتين، وعمق كل درجــة ٣٠سم؛ أي إنَّ عمق درجتيــن يساوي عمق مقعد من مقاعد الجلوس، أما العرض فبلغ ٧٠سم. ويكون مجموع الدرجات بالمحصلة ٢١ درجة.

الممشــى الفاصل: يعلو الطبقــة السفلى من المدرج ممشى فاصــل يفصلها عن الطبقة الوسطــى بلغ عرضه ٢م وارتفاعه الشاقولي ٧,١م. وكان لهــذا الممشى إضافة إلى وظيفته الفصل بين قسمي المدرج الانفتاح على الأدراج والأروقة الداخلية وتوزيع المتفرجين وتسهيل حركة المرور.

الكافيئا العليا

وتشــكل القسم الثاني من المدرج، بلغ عدد مقاعدهــا ٣٠ درجة إضافة إلى درجة لوضع الأقدام بلغ ارتفاعها ٢٠سم وعمق ٣٥سم. أما مقاعد الجلوس فقد بلغ ارتفاع كل مقعد ٤٠سم وعمــق ٧٠سم. وهذا يعني أن ارتفاع هذه الطبقة بلغ ٢٠,١٢م. وبلغ عمق الانفراج ٣٥,٢١م.

وكما هي الحال في القسم السفلي فقد نفذت في هذا القسم أدراج شعاعية متناظرة بالعدد نفسه وبالمقاييس نفسها مع اختلاف في العمق بحيث جاء العمق هنا ٣٥سم.

القسم العلوي من المسرح

وهو سفح جاء على شكل جبهة شاقولية بارتفاع يزيد عن عشرة أمتار، نفذت وسطها فتحات مستطيلة على شكل حجرات بعرض خمسة أمتار وارتفاع مترين. وجميعها نفذت بطريقة النحت؛ وربما كان لها دور في انعكاس الصوت وتوزيعه في المسرح. كما نفذت حجرة من الجهة الشمالية الشرقية لها مدخل بعرض ٢م وارتفاع ٥,١م. أما عمق الحجرة من الداخل فأخذ شكل المربع بأبعاد ٨×٨م وارتفاع ٥,١م. وربما خصصت هذه الحجرة للتخديم والاستعمالات المتعددة والمتنوعة.

المنصة

بنيت المنصة التي لم يبق منها إلا بعض الأقسام السفلية على أرضية منبسطة بجدران ذات (مداميك) منتظمة البناء وبحجارة مقصبة ومنحوتة بدقة وبمقاييس متساوية وزوايا قائمة، إذ جاء ارتفاع كل (مدماك) ٢٨سم، في حين تكون متباينة بمقاييس تتراوح بين (٤٠و٦٠سم). أما الجدران فكانت سماكة كل واحد منها ٥,١م. في حين المداخل ومنها المدخل المؤدي إلى خارج المنصة فجاء عرضه ٢,٢م، وسماكة الإطار من الداخل ٢,٣م من كل جهة. وبذلك يكون عرض المدخل قد تقلّص من الداخل ليصبح عرضه ٩,١م. في حين جاء إطار المدخل من الخارج ومن كل جهة ١٨٠سم. وبالنتيجة يكون عرض جدران المنصة الكلي بما فيها المحاريب التزيينية للواجهة العلوية ٩٣,٢م. وبالطبع فهذه المقاييس لا تشمل عرض خشبة المسرح.

والمنصة بمعناها الكامل يتقدمها خشبة المسرح وواجهته الأمامية وارتفاعها ٧٠,١م مزينة بمحاريب متعاقبة إما على شكل صناديق مفتوحة أو محاريب نصف دائرية بانفتاح لكلا المنهجين (٧٦سم وعمق ٤٥سم). ولكن ارتفاع التقبب في المحاريب الدائرية يبلغ ٤٠سم.

وفي الأطراف الجانبية للمحاريب يوجد درج من كل جهة يُصعَد من خلالها من ساحة الأوركسترا إلى خشبة المسرح بعرض كل واحد ١٥٢سم وعمق ١٥٧سم ويشكل كل واحد منها ست درجات ارتفاع كل درجة ٢٢سم وعمق ٣٠سم. أما محاريب الواجهة فيبلغ عددها

١٨محرابـــاً منها ١٢ على شـــكل صناديق مفتوحة وستة محاريب على شكل نصف دائري. كما يوجد في الوسط محراب مركزي بقطر ١٨٠سم.

ويبلـــغ عرض خشبة المســـرح ٦,٥م منها ١٧٠سم سماكة المقدمـــة الحاضنة للمحاريب، كما تتراوح سماكة الفواصل بين المحاريب بين ٥٥ و٦٠سم. وكان قسم من أرضية (الأستراد) مبلطاً على شكل محيطي ببلاط حجري، في حين يفرش في الوسط بعوارض خشبية.

وفي أسفل امتداد خشبة المسرح يوجد قبو خصص للملقنين محمول على ركائز وأقواس بسماكـــة ٨٠سم وتفصل بعضها عن بعض مسافات بلغت ١٥٠سم، في حين تفصلها عن جدار مقدمة المنصة مسافة ٧٠سم. أما بالنسبة إلى أرضية القبو فتكون على مستوى أرضية ساحة الأوركستـــرا والأروقة الجانبية نفسها، كما نحت في الصخـــر بمستوى أسفل مجرور لصرف المياه باتجاه الوادي على شكل قناة بعمق ٩٠سم وارتفاع ١٨٠سم.

أمـــا ساحة الأوركسترا فكما ذكرنا جاءت على شكل دائري بقطر ٢٥م، ويحيط بها ممشى بعرض ٧٠سم، خصص منه ٢٠سم لوضع الأقدام للجالسين في المقعد السفلي.

وهكـذا نجـد أن المسرح جاء متكاملاً بكامل المواصفات التي تتوافر في المسارح الكبرى في العالم وبأدق المواصفات وأكملها.

العلم في منظور المعرفة

فايز فوق العادة

بذل الفكر ولا زال يبذل ما بوسعه لاكتشاف العالم والحياة. يعني ذلك تحويل العالم إلى نماذج تقطن في الذهن الفردي، وتهبط إلى اللاوعي في طريقها إلى عمق الوجدان الجمعي الكوني. إن العلم هو أسطورة معاصرة. أما الأسطورة فليست إلّا التفسير الذي يرضي الساعي إلى المعرفة ولو إلى حين. إن الأسطورة هي حلم مبادر دافع وخلّاق. تشعر الأسطورة الإنسان بوجوده، وتسوِّغ له تقدم السيالة الزمنية. وعلى الرغم من أن الخرافة هي حلم بدورها، إلّا أنها حلم كابح مستكين يفرض التوقف ويسوِّغه بمصادرات تتنافى مع تعريف الإنسان ككائن معرفة. تخلق الخرافة رهبة قاتلة، في حين تؤجج الأسطورة فعلاً خلّاقاً بسيطاً وصادقاً. وفي حين تكشف الخرافة عن عجز أصحابها عن ممارسة عملية المعرفة، تعكس الأسطورة مبادرة عميقة لإضفاء المعنى إذ لا يوجد معنى. وإذا كانت الأسطورة مصدر راحة عابرة، فإن القوالب الجامدة للخرافة تجعل أصحابها يعيشون في وهم الرضا الدائم.

هل العلم هو النهج الذي يستبدل الأسئلة غير المهمة التي يمكن الإجابة عنها بأسئلة مهمة لا يمكن الإجابة عنها؟ العلم هو طرائق معللة لتحصيل المعرفة، أو لإجراء مقاربة معرفية مرضية ولو إلى حين. لا توجد في العلم وصاية فكرية، كما لا يوجد في العلم مصدر وحيد للأفكار: إن مصدر الأفكار العلمية غير معروف. العالم الحقيقي هو الذي يهبط إلى عمق معنى الحياة محاولاً إعادة النظر في الحياة وفي تعريف الإنسان. التساؤل العلمي

هــو التساؤل الــذي يطرحه العالم أولاً على ذاته. يقع البحــث العلمي خارج نطاق المدرسية والمؤسساتيــة. قــرر نيوتن مؤسســ العلم أن النبوءة في العلم يجــب أن تكون معللة. لا يعني التخصص في العلم المعاصر أن العالم يفتقر إلى الوحدة وأن من الممكن تجزئته. كان كبار العلماء فنانين مثل أينشتاين كما كان كبار الفنانين علماء مثل مايكل أنجلو.

هــل الثقافة متشائمــة والعلم متفائل؟ في الثقافة يتحدَّث الجميــع عن الجميع، إنَّما في العلم يتحدَّث العالم عن الوجود. هل يؤدي توظيف العلم على نحو ما إلى خلق ثقافة ظاهرية استهلاكيــة فارغة خالية مــن أي مضمون تسهم في تحويل المتوحِّشــ البدائي إلى متوحِّش متمــدِّن وتغدو قاعدة لممارسة الاستكبــار والتسلط؟ ألا نجد في عالمنا المعاصر أمثلة على ذلــك! تستمر هذه الثقافة، كأيٍّ ثقافة أخرى، بالمعاودة مستجرة نفسها على الرغم من إتيان العلــم بأفــكار جديدة. لا تمتلك المجتمعــات البشرية المعاصرة ثقافــة علمية، لأن الثقافة العلمية تنتقد ذاتها وتطور ذاتها. لا زال العلم في بداياته. على الرغم من ذلك دفعت الثقافة الفارغــة العلم إلى خانات التدميــر إن الحياة هي محصلة التطــور والتطور صيرورة دائمة لازالت بدورها في بداياتها.

إن التفسيــر الاقتصادي للإنسان غير مقبول لأن الاقتصاد هو التظاهر الجهاري للجينوم البشري. يعني الاقتصاد أن نذهب بالمشكلة إلى التكنولوجيا في حين تحرض ثقافة الاستهلاك علــى الذهاب بالتكنولوجيا إلــى المشكلة. يبرز هنا تساؤل مهم يتعلــق بأثر التكنولوجيا في الدمــاغ وفيمــا إذا كان بإمكان الدماغ أخذ موقف متوسط بيــن الذات وعالم مضطرم حول الذات. إلامَ تهدف التكنولوجيا إلى تبسيط الحياة وتوسيع دائرة المعرفة أم إلى إفناء الحياة؟ الحيــاة هي بنية تماثليــة للكون أو لعل الكون بنية تماثلية للحيــاة. إن مشهد القبة السماوية بأجسامهــا الساطعة تتمثل على الجلد الخارجي لأحد أنــواع الأسماك بشكل مدهش. ووفق يوجين ويغنر أحد أئمة الفيزياء الكوانتية: العالم هلامي غير محدد يبرز ويتعيَّن لدى ارتطامه بالوعــي. يتخلل أيّ بنية تماثلية نتف من ضجيج. إن المهمة الرئيسية للتكنولوجيا هي حذف هــذا الضجيج. ومن ثم تكون التكنولوجيا نمطاً من أنمــاط الذاكرة الافتراضية بالنسبة إلى الدماغ. لقد طورت أعداد كثيرة من الكائنات آلية المعاودة للتعامل مع العالم. تختص الحياة بإمكانيــة التفسيــر والتحسس وفق آلية المعاودة أي استجرار علــة الشيء من الشيء نفسه. تنطلــق المعاودة مما هو غير معرف. إن الأعداد الطبيعية هي خير مثال إذ تختزل المعاودة إلــى الانتقال من أي عدد إلى العدد الذي يليه. يلــزم لتفعيل هذه العملية الانطلاق من أحد

الأعداد. نصطلح على تعريف عدد الانطلاق بأنه العدد واحد. إن العدد واحد في الرياضيات غير معرَّف. كذا هو شأن الحياة فلا بد من تعريف ما هو غير معرَّف بهدف تفعيل عملية المعاودة الحياتية. هكذا طرحت الحياة حالة الذات. إن الذات الأنا غير معرَّف. ينسحب ذلك على الحيوانات. على الرغم من أن الحيوانات تفرح وتحزن لكنها في حالة توحّد وتفرّد. ليس من المهم أن نسأل هل الحيوان ذكي أم لا، بل أن نسأل ما الذي يفعله كائن أو صف من الكائنات للحفاظ على إيقاعات الحياة وديمومتها. يختزل الدماغ العوالم الداخلية والخارجية إلى نماذج تهبط إلى اللاوعي ويتعامل معها وفق آلية المعاودة. لذا فإن أي تعامل للدماغ مع الحالات الوجودية التي تتخلله وتحيط به، إنما يتحدد بفعل الاستبطان ونستبعد هنا حالة الاستبطان الموضوعي. تعني الموضوعية فيما تعنيه البحث المستقل عن الذات في شيء مستقل عن الذات. إذن، يستحيل على الاستبطان أن يكون موضوعياً، بل لا يوجد أي بحث يمكن أن يوصف بأنه موضوعي. ليس الفارق بين الاستبطان والبحث الموضوعي فارقاً لفظياً فحسب، كما لا يمكن أن نعدّ أن أحد المصطلحين نظير للآخر. ذلك أن البحث الموضوعي هو قناة من أقنية الاستبطان. تثبت التجربة الآتية التي أجراها بعض العلماء أن الفكر ليس حكراً على الإنسان، بل هو خاصة من خصائص الحياة. ثقبت في هذه التجربة شباك مئتي عنكبوت بإنزال خيط في كل شبكة. هجرت معظم العناكب شباكها إثر ذلك باستثناء عشرين منها. عمدت عشرة عناكب إلى نسج شبكة ثانوية حول الخيط لعزله. أما العشرة الأخيرة فقد تأمل كل عنكبوت منها مدّة طويلة ثم عمد إلى سحب الخيط حتى السقف ولفه هناك ونسج شبكة حوله بهدف لصقه وعاد أخيراً إلى شبكته بهدف إصلاحها. لعلَّ العشرة الأخيرة هم عباقرة العناكب.

يغالي الجنس البشري عندما ينسب إلى نوعه ذكاءً مفرطاً معللاً ذلك بالتكنولوجيا الفائقة التي حققها. لا يهم في الذكاء كمّه بل نوعيته. هل نصنّف صانعي أسلحة الدمار الشامل في قطاع الأذكياء؟ هل من الذكاء في شيء أن تتحقق التكنولوجيا باستخدام نهج تطبيقي يتحاشى التساؤل الأكبر: لماذا ويكتفي بالتساؤل الأدنى: كيف؟ مطوراً ذاته وفق آلية رتيبة عمياء هي آلية التجربة والخطأ. ألا يمكن بناء إنجازات بعيدة دونما حاجة إلى ذلك النمط المدمر من الذكاء الذي ابتلي به الجنس البشري. نبين فيما يلي إمكانية تحقيق مثل تلك الإنجازات. يوجد على كوكب الأرض نوع من النمل يبني مستعمرات ترابية مرتفعة ويحفر فيها دهاليز مختلفة الأقطار والانحناءات. والنتيجة أن درجة الحرارة ونسبة الرطوبة تحافظان على

سويتيـن ثابتتين داخل المستعمرة مهما كانت الظـروف خارجها. ناهيك عن أن النمل يتدرج ببطء في حركته لـدى التحوّل بين الطقسين المختلفين داخل المستعمرة وخارجها في أثناء الدخـول والخروج. أدعو طريقتنا في صناعة أجهزة التكييف الانتقاء الصنعي وأسلوب النمل الانتقاء الطبيعي. يحتاج الانتقاء الصنعي مدة زمنية أقصر لكنه مدمِّر للبيئة. من جانب آخر يحتـاج الانتقـاء الطبيعي مدة زمنية أطول، لكنه يأتي بنتائـج أكثر نجاعة كما ويحافظ على البيئة. يقول علماء الفيزياء الكوانتية إن الدماغ يخلق نموذج الشيء قبل أن تصله المعلومات الخاصـة بالشيء بنصـف ثانية. هل يعني ذلك أولوية الدمـاغ والمنظومة العصبية؟ يصحح الدمـاغ الأخيلة القادمة من العين كما ويتحكّم بدخـول المعلومات الواردة بما يضع الإدراك فـي خدمة السلوك. نستذكر هنا أن الطفولة الطويلـة للإنسان تسمح بتوسع العالم في دماغ الطفل بما ييسر للطفل أن يختبر فرضياته عن العالم.

لا ينفصـل الارتقـاء الثقافي عن التطور البيولوجي! إن الثقافـة وكل الفعاليات الحياتية هـي التظاهرات السطحية للمخزون المعلوماتـي العميق في جزيء الـ(DNA). فبينما تبدع المنظومـات العصبية أنماطاً لنمذجـة العالم تتلاءم مع اشتراطاتـه، تحقق أدمغتنا نمذجة بصرية. إن الغلاف الجوي للأرض غلاف انتقائي يسمح للموجات الضوئية ببلوغ سطح الأرض مـن دون عائق. استجابت الحياة لهذه الحقيقـة بتصنيع أنواع مختلفة من الأعين وصلت في مجموعها إلى أكثر من أربعين نوعاً. ماذا لو التقينا حضارة كونية أخرى كان الشم عندها في المقـام الأول كحال البصر لدينا. إن نماذجهم ستكون شمية ولا شك. لن نستطيع تحقيق أي تفاهـم مع مثل تلـك الحضارة. هل العالم الذي نواجهه هو كل العالم أم أن هناك المزيد من عوالم موازية أو متوارية؟ يقول علماء الفيزياء الكوانتية إنَّ كل حدث هو تجربة وإنَّ لكل تجربة عدداً محدداً من النتائج. عندما تتفعل التجربة تتحقق كل النتائج دفعة واحدة. إننا لا نقع إلّا على نتيجة واحدة، فأين تذهب باقي النتائج؟ إنها تتظاهر في أكوان أخرى الآن وهنا ونحن لا نكاشف هذه الأكوان. إنها الأكوان الموازية. اكتشف العلماء أن أربع قوى أساسية تتحكم بالكون هي:النووية الشديدة والكهرمغناطيسية والنووية الضعيفة والثقالة. لا تستشعر كل الجسيمات المعروفة كل هذه القوى. مثلاً جسيم النيوترون يتجاهل القوة الكهرمغناطيسية. يقول العلماء إن هناك جسيمات وعوالم لا تأبه لكل القوى الأربع وتشكل بذلك أكواناً متوارية.

هـل تشتق المعلومات من المادة والطاقـة أم هي كيان مستقل؟ لو وجدت المادة والطاقة من دون معلومات لاستحالت الهيئات وانعدمت المعاني. لو وجدت المادة والمعلومات من دون

طاقة لتبلور العالم عنــد درجة حرارة الصفر المطلق، ولتجمدت السيالة الزمنية. لو وجدت المعلومات والطاقة من دون مادة لاستحالت التعاريف.

المراجع

1- Shadows of the Mind, Roger Penrose, 1994, Oxford University Press.

2- The Edge of the Unknown, James Trefil, 1996, Houghton Mifflin Company.

3- The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics, 1973, Princeton University Press.

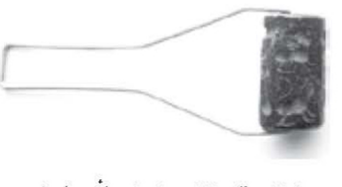
4- Epistemology: A Contemporary Introduction to the Theory of Knowledge, Robert Audi, 2003, Psychology Press.

السمات التعبيرية والرمزية للأختام ومدلولاتها

لينا ديب

تعدّ أقدم طرائق النشر الثقافي هي الأختام الأسطوانية، التي تعد مظهراً متطوراً من مظاهر تطور الفن الذي وصل إليه الإنسان في الحضارات التي سادت في سورية وبلاد ما بين النهرين، كما أنها تشكّل جانباً مشخصاً لأحداث تاريخية أو أسطورية قديمة تساعدنا على فهم مستوى التفكير والحياة، وصورة الحدث ورموز الآلهة، والملوك والكهنة والأفراد.

ذلك أن الختم الأسطواني، يمكن طبعه مئات المرات على ألواح الطين التي يمكن نقلها إلى كل مكان حاملة معها أفكاراً وأخباراً تبقى ماثلة بوضوح إلى عهد طويل. كما في الشكل رقم (١).



شكل رقم (١) - الختم الأسطواني



صورة الختم المطبوعة

ومن هنا كان لا بد لي من التعريف بهذه الأختام ومدلولاتها، وأسباب نشوئها والمواد التي صنعت منها.

١- **الختـم**: عبارة عن قطعـة أسطوانية يخترقها طولانياً ثقـب يسهّل عملية استخدامها وتمريرها على السطوح الصلصالية، من دون أن تلمسها أصابع الصنّاع والعمال.

ويتراوح طول الشكل الأسطواني للختم بين ٣سم، و٥سم، وغالباً ما يكون قطر الختم يعادل نصـف طول الأسطوانة، وتُحفَـر الأشكال والمرتسمات معكوسة، لتظهـر بعد الطباعة على وجهها الصحيح. وأغلب الرموز والدلالات كانت قد حفرت على الأختام بشكل غائر.

٢- كانـت هذه الأختام تصنـع في البداية من الحجر الكلسـي، والأحجار الكريمة، ولب القواطع البحرية، وانتهت إلى استخدام المواد القاسية والكريستال الصخري.

هذا ويعكـس أسلوب المحفورات التصويرية للختم روح العصـر السائد كما أن الأسلوب يتعلـق أيضـاً بنوع المادة التي صُنِع منها الخاتم. فتقنية الحفـر على مادة صلبة تختلف عن تقنية الحفر على مادة هشّة أو على مادة مركبة مثل الخزف، والمعجونة الزجاجية.

٣- الرسومات المحفورة على الختم تشكّل في مجملها لوحة تشكيلية بما فيها من تفاصيل تغنـي معلوماتنا عن كل عصر من العصور وكان ابتـكاره - حسب تقديري- حصيلة لشروط اجتماعية واقتصادية وبيئية، كانت قائمة في سومر وعيلام.

«فقبـل أن يتعلم الإنسان الكتابة كانت ذاكرته على قـدر كبير من النشاط والحيوية، وقد استخدمهـا لنقل الأحداث بأمانة عبر الأجيال»[١]. ويتراءى لنا وكأن وسيلة الختم الأسطواني قد استخدمت لغة تشكيلية موجودة تعبر عن صيغة تعبيرية لروح العصر آنذاك «وبهذا المعنى فإن الفنون البصرية قد تقوم مقام اللغة»[٢].

وفيمـا يأتي سأعرض تحليلاً للقيم الغرافيكية بما فيهـا، من سمات تعبيرية ورمزية في الأختـام، مع شرح تاريخـي وفني للأختام الأسطوانية، إذ تبدو لنـا مثل هذه الأعمال الفنية الدقيقـة غريبة وطريفة، وفـي الواقع تحتفظ المتاحف بالآلاف منهـا لأهميتها الكبيرة، إذ ينحصـر ظهور هذه الأختام في التاريخ الحضاري للشرق الأدنى القديم بين اكتشاف الكتابة نحو عام (٣٢٠٠ ق.م)، وفتح الإسكندر للشرق عام (٣٣٠ ق.م).

وإن موضوعـات الأختام الأسطوانية هي وثيقة تاريخيـة نقلت لنا من حجرات في باطن الأرض حضارة مهمة كانت موجودة منسقة ومنظمة، انعكست لنا بموجب نظام رسالة منجزة، مرَّت عليها حقب من الزمن.

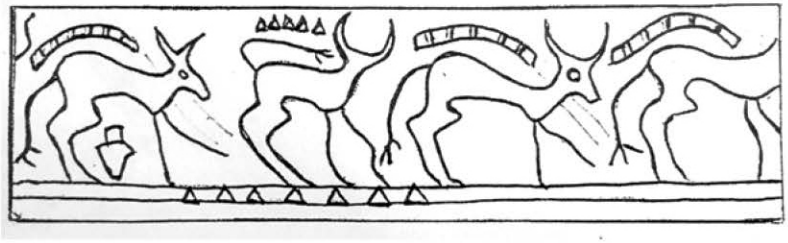
وهنا سأبين تاريخ ظهور الأختام الأسطوانية، والغاية التي استخدمت من أجلها، مع تحليل وصفـــي لبعض النماذج من هذه «الأختام المنقوشة بمشاهد تمثل الحياة اليومية، وتشير إلى الأساطير، والعقائد الدينية... وقد كان يختم بها سطح اللوحات الطرية فتطبع عليها الصور بشـــكل بارز، كما كان بها علامات خاصة تظهر الملكية الفردية»[٣]، وكانت «تتميز بحفر دقيق يشبه الحفر على الأحجار الكريمة»[٤].

الأختام الأسطوانية في فجر التاريخ السوري الأول (٣٣٠٠-٢٩٠٠ق.م)

كان مـــن المحبـــب إلى الفنـــان خلال هذا الـــدور أن يزين سطوح أختامـــه، بصفوف من الحيوانـــات الأهلية التي تقف أمـــام حظائرها، وهي تنسب إلى حضارة دور الوركاء المعاصر لهذا الدور.

نموذج لختم موجود في متحف حلب:

- **المصدر:** تل حبوبة الكبيرة الجنوبي، المادة : حجر قاس غير كلسي
- **المقاييس:** الطول: ٢,٧سم، القطر: ٢,٣ سم، قطر الثقب: ٠,٤سم.



شكل رقم (٢) - رسم توضيحي



طبعة الختم

– **وصف المشهد**: لدى دراسة تكوين الرسومات المحفورة على الختم، نجدها مؤلفة من ثلاثة عناصر، حيوانية، تسير بعضها وراء بعض، محفورة بأسلوب مبسط ومحور، وهي: بقرة، ويتبعها ثور، وبينهما عجل، وهذا ما يوضح أنَّ موضوع الختم بأكمله يمثل أُسرَة بقرية. وقد أحيطت بسور الحظيرة (الخطوط المستقيمة – الأقواس) التي فوقها، وهنا نرى أن «الصور البشرية المتنكرة على هيئة الحيوانات كانت تؤدي ومضات سحرية محاكية»(٥).

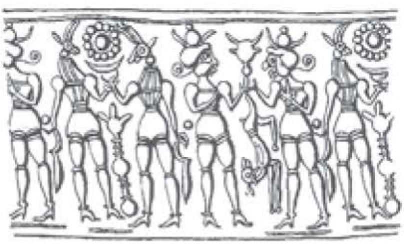
التكوين: خالٍ من الرموز، بل تزينه (موتيفات) زخرفية محفورة، تتغلغل بين الحيوانات، بحريّة وتلقائية، كالمثلثات والسلالم والأقواس، أما في التركيبة العامة للتكوين، نرى أنه: يقوم على رسومات محفورة لعناصر حيوانية في حالة حركية موزعة فوق خطوط مستقيمة، حصرت بينها مثلثات أفقية بتراتب زخرفي.

عاملاً على خلق عملية التناظر والتكرار، في تتابع العناصر ضمن هذا التأليف الفني، المميز بالحركات الانسيابية الرشيقة. فقد جعل الحيوان الأوسط (العجل) أصغر بالحجم عن الحيوانين الآخرين، ونرى ذيله في حركة لأعلى ظهره، وهي حالة تدل على إحساسه بالدلال لدى أبويه.

نموذج لختم موجود في متحف حلب:

–**المقاييس**: الطول:٢,٤ سم، القطر: ١,٤ سم، قطر الثقب: ٠,٤ سم.

وصف المشهد: إن الأشكال المحفورة تمثل ربة النبات... إذ يتقدم رجل نحو امرأة وهو يمسك بيده اليمنى بالساقين الخلفيتين لظبي، وتضع المرأة نطاقاً عريضاً على خصرها، تمد ذراعها الأيسر نحو الأمام وتمسك بيدها على غصن، «تضع على رأسها عمامة، في حين يبرز من وسطها رأس أسطواني محاط بقرنين، تتدلى خلف عنقها ضفيرة»(٦). وتقف المرأة بجانب كائن خليط من إنسان وحيوان، يمسك بيده سيفاً معقوفاً وباليد الأخرى شعلة فوقها قرص



شكل رقم (٣) - رسم توضيحي



طبعة الختم

الشمس وبجانبه حيوان أشبه بالشجيرة ، رسمت فوقه زهرة. وهي تمسك بيدها زنبقة، لتأكيد التعبير الحسي الذي يعتمد على ليونة الخط والحركة، لإعطاء مزيدٍ من العفوية والاختصار للوصول إلى عمق الموضوع وتوازن التكوين، وحيوية العناصر. فالمشهد فيه شيء من الأسطورة التي ترتبط بالتاريخ، مما يضفي على التشكيل مزيداً من السحر والجاذبية وما يعطي الأسطورة قيمتها العملية هو «أنها تفسر الماضي والحاضر وكذلك المستقبل»[٧]، فنرى هنا صراع البقاء بسيطرة الرجل على الظبي والمرأة التي تمسك بيدها الزهرة لتأكيد الأمل.

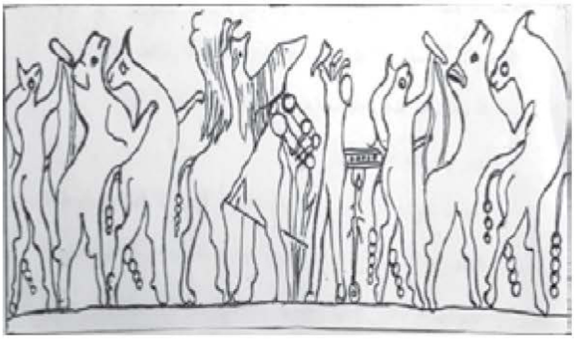
الأختام من دور الفجر السوري الثاني (٢٩٠٠-٢٣٥٠ق.م)

يستمر تأثير حضارة (الوركاء) في حضارة العصر التالي التي تعرف باسم (جمدة نصر)... وفي هذه المرحلة «يقل شأن الأختام الأسطوانية لانتشار الكتابة التي اخترعت في أواخر عهد الوركاء»[٨]، وقد أصبح الموضوع السائد في هذا الدور، هو تصوير هجوم الحيوانات الأليفة، ودفاع الإنسان عنها وقد صورت أجسام الحيوانات المسطحة المتشابكة والمتصالبة مع الإنسان.

كما ظهر كائن هو خليط بين الإنسان والثور (السينتير)، جسمه كجسم ثور ووجهه كوجه إنسان. وفي هذه المرحلة نلحظ التّبدّل في تاريخ وأساليب فن النقش على الأختام بصورة عامة، وهذا يَطال ما أسماه الأستاذُ، أنطوان مورتكات (شريط الأشكال) إذ تبدو فيه أشكالُ الحيوانات متداخلةً، متشابكةً ومتصالبَةً بشكلٍ مناقض للطّبيعة، وهنا على وجه الخصوص أرى شخصياً، الإبداع المُذهلَ والاختراقَ الجميل للشّكل، من حيث إنّه (جيشتالت Gestalt)، بمفهومه الجمالي والذي يظهر قدرة الدماغ على توليد أشكال كاملة، ومجموعات من عناصر بسيطة (نقاط، خطوط، منحنيات،... إلخ). كما يَطال التّجريد الصورة المتلازمة بين البطل والثور، لتشَكّل منها كائناً خرافياً، هو (الإنسان – الثّور) الذي فُسّر خطأً بأنّه (جلجامش). «وهو ذلك المَشهد الخالد الذي سنجده بعدها شائعاً أمداء طويلة على الأختام الأسطوانيّة»[٩].

نموذج لختم موجود في متحف دمشق.

- الوزن:١,٥٩ غ –المصدر: ماري، المادة: لب الصدف.
- المقاييس: الطول: ٤,٣سم، القطر: ٢,٧سم، قطر الثقب:٥ سم.



شكل رقم (٤) - رسم توضيحي



طبعة الختم

- **وصف المشهد**: يمثل صراع حيوانات. وهو مؤلف من ستة كائنات تتصارع مع بعضها بعضاً ومع الإنسان البطل، فنرى في هذا العمل الأشكال المحفورة على الختم، تمثل هجوم الحيوانات المفترسة (الأسد- اللبؤة)، على الحيوانات الأليفة (العنزة)، ودفاع الإنسان البطل عن الحيوانات الأليفة. فلقد ابتدع الفنان الحرفي هذا المشهد المفعم بالأسطورة، بحكم أن الإنسان «وجد نفسه في مواجهة طبيعة موحشة، وكون فسيح، ففكر ثم حاول تفسير وجوده والكون الغامض بمظاهره المختلفة»[١٠].

ولدى تحليلنا لموضوع الختم، نلحظ بعض الرموز... فالإنسان الثور، يصرع اللبؤة حاملاً بيده اليمنى سلاحاً وبيده اليسرى عصاً - العصا هي رمز للبرق - والسلاح رمز السلطة والقوة.

أما النباتات الزخرفية التي تملأ الفراغ بين العناصر، فهي رمز للخصوبة والأمل، وقد نُفِّذت بإتقان ومهارة عالية، لتضيف حساً جمالياً بتشكيلاتها المتداخلة والمتصالبة.

- **التكويـن**: فـي تركيبه العام، مقسَّـم إلى مجموعات، فحركة معظـم الحيوانات تشكل خطوطاً عمودية.

فالمشهـد غني بالأشكال المتآلفـة.. قائم على أسلوب تحليلي بارع فـي تأليف الأشكال وتوزيعها. فوضوح الأشكال المحفورة جعل التضادات اللونية قوية، يظهرها الظل والنور، وقد جـاء النور من اليميـن ولكنه انتشر بالقيم اللونية نفسها مما أسهم في إعطاء التأليف قاعدة متينة وقوية.

الأختام الأسطوانية من دور الفجر السوري الثالث (٢٣٥٠-٢٠٠٠ ق.م)

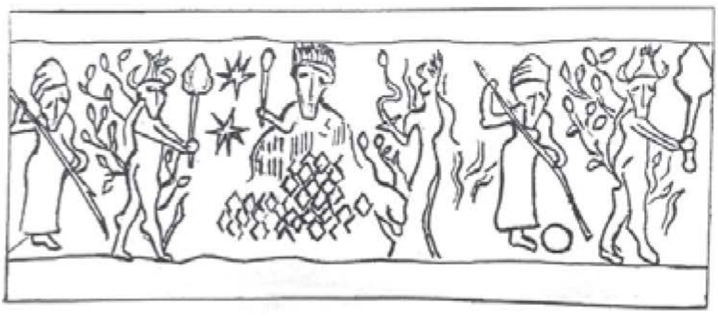
تتميز أختام هذا الدور بحيوية الأشكال المرسومة ورمزيتها، إضافة إلى بروزها، «والميزة التـي تنفرد بهـا الكائنات المصورة هـي تحريك السواعد على شكل زاويـة حادة أو قائمة، والجدير بالذكر أنَّ هذه المشاهد غير محاطة بإطار»(١١).

نموذج لختم موجود في متحف دمشق

المصدر: ماري، المادة: لب الصدف، الوزن: ٢٫٦٢غ.

المقاييس: الطول: ٣٫٩سم، القطر: ٢٫٨سم، قطر الثقب: ٠٫٤سم.

التكوين: عبارة عن مشهد أسطوري لأربعة أرباب، يجتمعون حول رب جالس فوق جبل عبَّر عنه الفنان بأشكال هندسية تتوزع على صفوف من زوايا حادة محفورة في الختم، وهي عبارة عـن مسكن للرب، والتشكيل قد صنع بقالب حركـي، «انطلاقاً من ذهنية بعيدة عن التجريد فنجد الآلهة وقد انهمكت في القيام بأفعال حية حركية ترتبط بها حركات الطبيعة»(١٢).



شكل رقم (٥) - رسم توضيحي



طبعة الختم

والتكوين هنا قائم على مجموعة من الرموز. نرى الرب الجالس وأمامه نجمتان وهما رموزه، ونجد مثلاً:

- **الريّان**: اللذان تنبعث منهما النباتات والأغصان. رمز للحياة المتجددة.

- **الصولجان**: الذي يحمله الرب بيده وهو رمز للبرق. دلالة على قوته وسلطته.

- **الطائر**: الذي يتدفق من منقاره الماء، وهو رمز للخير والعطاء.

- **النجمتان**: بجانب الرب هما في رأيي رمز «لربة الحب والحرب (عشتار) الألوهة المؤنثة وسر الطبيعة»[١٣].

كما نرى أن أحد هذه الأرباب يحمل بيده وعاء مثلث الشكل، والآخر يحمل بيده عصاً رأسها مدبب. رمز للسمو والرفعة.

- **التاج ذو القرون**: الذي يرتديه الأرباب. هو رمز للألوهية.

يرى العلماء أن الرب الجالس فوق الجبل هو (آنو) أبو الأرباب حامل الصولجان وأمامه النجوم، وهي رموزه ومما يدل على أنه الرب (آنو) هي صورة الجبل مسكنه.

أما إذا عدَّ الذي يرتدي قنبازاً (لا يحمل رمحاً) (بل مجدافاً) وجب أن نفترض بأن تموجات الماء المتدفق هي القارب.

تركيبة التكوين: التكوين قائم على خطوط عمودية محفورة تتقاطع مع خطين أفقيين، مما يزيد في قوتها ... وهما متوضّعان فوق وتحت العناصر، كما عمل الفنان على كسر حدة الخطوط العمودية بابتكاره الخطوط المائلة المتقاطعة مع الخطوط العمودية، مثل فروع أغصان الشجرة المتوازية مع العصا التي يحملها الرب والمتوازية مع بعض خطوط

النجمتيــن. وفي النهاية نجد أن ذلك التداخــل الحميم بين الأشخاص والأغصان، والأشجار يخلق حالة حركية فيها كثير من الحيوية.

وفي رأيي أن التكوين قد يفتقد من الناحية التشكيلية (الغرافيكية) إلى حالة الترابط بين العناصر، لكن عوضها الفنــان الحرفي من خلال حركة خطوطه المحفورة اللينة.إضافة إلى إبرازه العناصر، والحركات الشخصية من خلال تأكيد تجسيمها.

وفي الخلاصة نرى أن الحرفي قدَّم لنا عملاً فنياً يدل على مظهر من مظاهر تطور الفن القديم في الحضارة السورية القديمة.

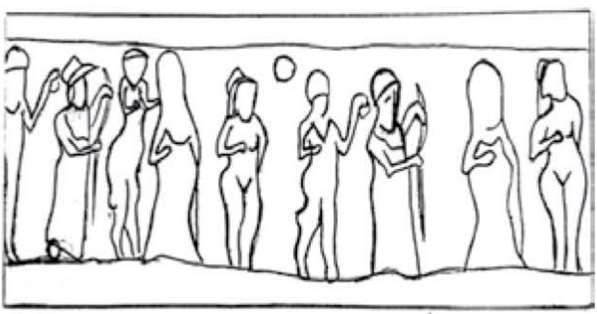
الأختـام الأسطوانيـة مـن دور الفجـر السوري القديـم (٣٠٠٠-١٥٣٠ ق.م)

يعكســ فن الحفر على الأختام صورة الواقع السياسي في سورية خلال هذا الدور، وتمثل الموضوعات المحفورة عليها مختلف التيارات السياسية والحضارية التي نستطيع تفسيرها بسهولة، وفي هذا الدور تميزت الأختام بظهور صورة (عشتار) العارية المحفورة عليها، والتي تعد رمزاً لصورة المرأة والحب.

نموذج لختم موجود في متحف دمشق

- المادة: هيماتيت.
- المقاييس: الطول: ١,٥سم، الوزن: ٢,٤غ ، القطر: ٠,٨١سم، قطر الثقب: ٠,٣٥سم

وصــف المشهد: نرى فــي الرسومات المحفورة على الختم، تشكيــلاً من تسعة أشخاص يقفون على خط متعرج كرمز للجبل، وذلك لتأكيد السمو والرفعة.



شكل رقم (٦) - رسم توضيحي



طبعة الختم

التكوين: هو عبارة عن مشهد التعبد للإله. يتسم بالبساطة وعناصره توضعت عبر تجسيدات أو بروزات متقاربة، لتكوِّن مشهداً يشبه الحياة اليومية .

«فنرى الآلهة تسكن العالم الذي يسكنه الإنسان، ولذا نجد دوماً أن الارتباط كان وثيقاً بينهما»(١٤). كما أنه خال من الرموز باستثناء الدائرة المتوضعة في الوسط العلوي التي تعبر عن قرص الشمس رمز للرب (شمش) إله الحق والنبوءة.

الصياغة التشكيلية: في تحليلنا للمشهد نرى مستطيلات عمودية، تمثل الأشخاص التسعة في حالة الوقوف مع قليلٍ من الحركة كمحاولة لكسر الجمود وذلك بتقاطع خطوط الأجسام مع السواعد.

نلاحظ في هذا العمل عملية خلق للتناظر إذ إنَّ محور اللوحة هو صورة ربما تكون عشتار آلهة الحب والحرب، وعلى يسارها ويمينها أربعة أشخاص،وبوجود الشمس فوقها ربما تشكل مركز التأليف.

ومن الملفت في هذا التكوين أنه خال من الخطوط الأفقية باستثناء السواعد، وأنَّ قلة التداخل بين عناصره تقلل من آفاقه الحركية لكن عناصره موزعة بنظام بعيداً عن العشوائية، مما يخلق شيئاً من الرتابة والتناظر.

الأختام الأسطوانية من العصر السوري الوسيط (١٥٣٠-١١٠٠ق.م)

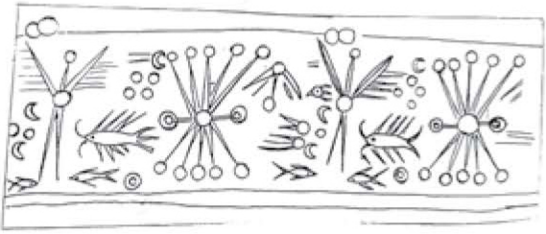
في تحليل لأختام هذا الدور يلاحظ أنَّ أسلوب تنفيذ الختم يعتمد على تبسيط الأشكال الفنية وصبغها بصيغة تخطيطية، فقد «اتبع نقش الأشكال على الأختام بأسلوب الحفر العميق لتبرز مجسمة حين طبعها»(١٥)، وهذه الرسومات المحفورة تتميز بالصياغة الرمزية، للعناصر الزخرفية السورية مثل (الضفيرة): وهي عبارة عن شكل لخيط زخرفي تقليدي.

وفـــي هذا الدور نرى أنَّ أوغاريت هـــي الموقع المهم الذي عثر فيه على أعداد كبيرة من الأختام التي تمثل هذا الإبداع الفني.

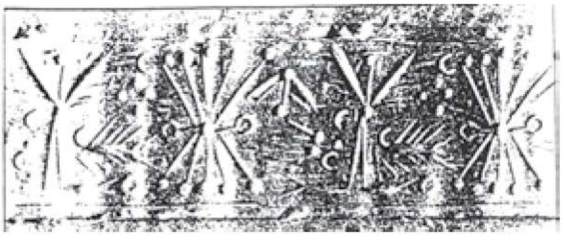
نموذج لختم موجود في متحف دمشق

- **المصدر**: أوغاريت، المادة: هيماتيت.

المقاييس: الطول: ٥, ٣سم، القطر: ٥, ١ سم، قطر الثقب: ٤, ٠ سم.



شكل رقم (٧) - رسم توضيحي



طبعة الختم

لدى تأملنا في مشهد الختم نجد أن تكوينه قائم على مجموعة رموز وهي:

- **كائن مجنح**: يمكن أن يكون ملاكاً، وهو محفور بشكل محور زخرفي تحيط به الزخارف لجلب الراحة والمسرة للإنسان .

-**السمكتان**: في الأسفل، هما رمز شعبي لآلهة الحكمة (آيا).

- **أما حزم الأشعة**: فهي رمز لشجرة الحياة، ووجود العقرب بجانب الكائن المجنح هو رمز لربة القسم والقضاء (إيشارا)، ذات الصفات الحربية.

- **الهلال**: فـــي المشهد هو رمز لآلهة الرب (سين)، وفوق الهلال طائر، فقد تكرر وجوده في الفنون التشكيلية وفي الأختام السورية.

في هـــذا الختم نرى اختصاراً لرؤية الفنان للكون من خـــلال طرحه للعناصر الموجودة، ففي تأملنا للمشهد نرى أن:

- التأليـــف يتّسم بالتوزيع الزخرفـــي للأشكال التي حولها إلى رموز، وأغلب الخطوط في التكويـــن مائلة ومتوازية، بدءاً من حزمة الأشعة الكبيرة والخطوط الزخرفية المشكلة للطائر والعقرب، والتي تظهر متناثرة، ومنتشرة في أجزاء المشهد.

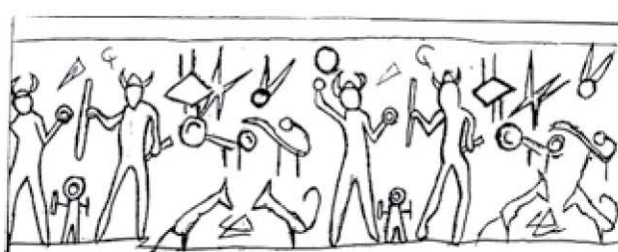
نموذج موجود في متحف دمشق

- المصدر: شراء، المادة: ستياتيت.

المقاييس: الطول: ٢,٧٥سم، القطر: ١,٦، قطر الثقب :٠,٣سم، الوزن: ٧,٥غ.

المشهد: عبارة عن تقابل ربَّين، مقسم إلى مشهدين: رئيسي، وجانبي.

التكوين: المشهد الرئيسي: قائم على أشخاص (تقابُل ربين) يقفان وجهاً لوجه، وقد عرفنا الأول كرب لأنه يرتدي التاج ذي القرون، ويرفع بيده عصاً، وباليد اليسرى سيفاً منجلياً، وهما شارتـــان تكونان عادة يد الرب، إذ تعبّران عـــن سلطته وألوهيته. وفي مواجهة هذا الرب يقف ربٌّ آخر له جسم محور على شكل ساعة رملية. على رأسه تاج ذي قرون، ويمسك بيسراه خاتماً ومن هنا يمكن أن يكون الربان المتقابلان صورتين مختلفتين لرب واحد، إذ إن الخاتم والعصا هما شارتان تكونان عادة بيد رب واحد موجود بين الربّين رمز النجمة عشتار.



شكل رقم (٨) - رسم توضيحي



طبعة الختم

أمـــا **التكوين في المشهد الجانبـي**: فهو قائم على حيوانات، إذ قسم المشهد إلى قسمين علــوي وسفلي بوساطة العنصر الزخرفي المعــروف باسم (الكلب الواثب)، الذي قد أضيفت إليه خطوط ونقاط عمداً حتى أصبح شكله شبيهاً بالتنين.

فــي **القسم العلـوي**: أسدان جالسان بينهما غزال، وفي القسم السفلي: أبو الهول المجنح وبقربه سمكة على شكل معين.التكوين في المجمل قائم على رموز أبينها كما يأتي:

- **العصا** بيد الرب وجودها، رمز للبرق.
- **التاج ذو القرنين**: يرمز للرب (شعار الألوهية).
- **النجمة بين الربين**: رمز لعشتار آلهة الحب والحرب، وسميت (نجمة عشتار).
- **نجمة عشتار**: رمز (أنخ) فوق قاعدة.
- **السمكة**: وجودها هو رمز لآلهة الحكمة (آيا). وفي رأيي نجد أن :
- **التكويــن**: له طابع زخرفــي وهذا ما نراه في الأثواب المنقوشـــة للربَّين، ولتأكيد هذه الصفـــة نرى أن الفنان الحرفي ابتدع المشهد بإضافته مزيداً من العناصر الزخرفية الأخرى المتمثلة بشكل (الكلب الواثب)، كما ذكرنا سابقاً.

التأليـف تشوبــه الحركة المستمرة بسبــب توزيع عناصره العموديــة، والأفقية والمائلة، والمنحنية على كامل السطح دون تحفظ.

- **العناصر** تتناثر على سطح المشهد لتشكل ما يشبه الرقش العربي.
- **الأسلوب** في ترتيبه التاريخي العام: سوري وسيط سطحي[١٦].

الأختام في العصر السوري الحديث (١١٠٠-٥٤٠ق.م)

نــرى أختام هــذه المرحلة مستمدة من تــراث الحفر الآشوري على الأختــام مع إضافة موضوعات جديدة محورة، ومحفورة، لتكون في مجملها تشكيلة جمالية فنية.

نموذج لختم موجود في متحف دمشق

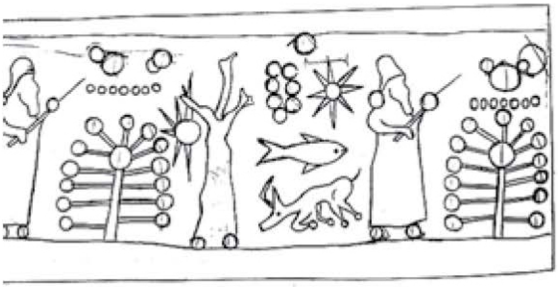
- **المادة**: حجر آخات بني.

المقاييس: الطول ٢,١٦ سم، القطر: ١,٢ سم، الوزن: ٦,٧غ.

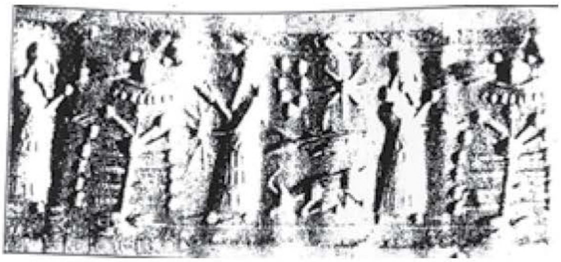
موضوع المشهد المحفور هو عبادة الإله (حدد).

العمل محور بأسلوب تجسيمي.

يتوسط المشهد شكل محـــور زخرفي وهو شجرة الحياة، يعلوها قرص الشمس المجنحة (رمز للآلهه شمش) التي يقترن بها ذيل منقط.



شكل رقم (٩) - رسم توضيحي



طبعة الختم

التكويـن: يقــف على يسار الشجرة، إنســان متعبد وعلى يمينه آلهــة، وكلاهما يرتديان العبــاءة. تتدلى كتلة من الشعر الكثيف خلف رقبة كل منهما، في حين غطاء رأس الإله يتميز بوجود القرنين فوقه وهو (شعار الألوهية).

الآلهــة، حُفرت على الختم بحجم أكبر من شخصية المتعبد، وذلك لإعطائه صفة السمو والعظمة. يوجد في المشهد أرباب أخرى ممثلة برموزها وشعاراتها، إذ يلاحظ قرص الشمس المجنّح فوق شجرة الحياة، يرمز لرب الآلهة شمش.

- العصا: في يد الإله، ترمز إلى البرق، شعار آلهة الطقس (حدد)
- الدوائر الكروية السبع في المشهد: تشير إلى الكواكب السبعة، وترمز إلى إله العفاريت (سيبتو).
- النجمة: رمز لربة الحب والحرب عشتار.
- السمكة والعنزة: يمكن ربطهما بإله الحكمة (آيا).

وبذلــك لا بد من التذكير أن اللقى الأثرية، التي يعثر عليها الباحثون والعلماء، من تماثيل ومصنوعــات معدنية وحجرية، وأختام أسطوانية وأدوات متنوعة، كان يستخدمها الإنسان في

تلك الحضارات، لتكون نوافذ مضيئة نطل من خلالها على تلك الحضارات، وتشكل لنا صورة صادقة عن حياة المجتمع.

الهوامش

(1)- G. S. Kirk Greek Myths Pelican Book ,1977, P29.

(٢)- كيونة وكلود شيفر وتوينغن، الأختام الأسطوانية في سورية، ص٢٤.

(٣)- ناثان نوبلر، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عام١٩٩٢م، ط١.

(٤)- علام نعمت إسماعيل، فنون الشرق الأوسط، دار المعارف، بيروت، ص٢٥٧.

(٥)- هاوزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، ترجمة: فؤاد ذكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عام ١٩٨١م، ص٢٠.

(6)- CROUPS 1des CYLINERES-SCEAUX de RAS SHAMRA-UGARIT ENKOMI-ALASIA, Paris1983, Synthesen. 13,paje23.

(٧)- شتراوس، كلود ليفي، الأسطورة والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، دار ابن خلدون، بغداد، ط١، عام ١٩٨٦م، ص٧.

(٨)- مرجع سابق فنون الشرق الأوسط، ص٤٨.

(٩)- مطلق، شاكر، الأختامُ الأسطوانيّةُ فَنٌّ وتَوْثِيقٌ، ص٣٤.

(١٠)- السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، اتحاد الكتاب العرب، ط١، عام ١٩٧٦م، ص ٢٢.

(١١)- مرجع سابق، الأختام الأسطوانية في سورية، ص ٥٧.

(١٢)- مرجع سابق، مغامرة العقل الأولى، ص١٣١.

(١٣)- السواح، فراس، لغز عشتار، ص١٤.

(١٤)- شيفمان، ثقافة أوغاريت، ترجمة: حسان إسحق، دار الأبجدية للنشر، عام ١٩٨٨م، ط١، ص٥٣.

(١٥)- مرجع سابق، الأختام الأسطوانية في سورية، ص٩٣.

(١٦)- مرجع سابق، الأختام الأسطوانية في سورية، ص ١٣٦.

سلمى الحفّار الكزبري

ملامح من سيرتها ومسيرتها

غسان كلاس



كم من مرةٍ يا دمشقُ نهب الطامعون كنوزك

وأحرقوا -حسداً منك- أوابدك:

وكم من مرةٍ يا دمشق، غدروا بك وأنت الواثقةُ المطمئنة

بيدَ أنكِ، وأنت المباركة الباسلةُ، صمدت لهم...

صمدتِ في وجه الغزاة، فضربتِ المثل في الإباء

ثم، ما فتئتِ أن عوّضتِ عن كنوزك، وثرواتك، وكبريائك بفضل همم أبنائكِ وسواعدهم

أبنائكِ ذوي الأفئدة المفعمة بالرجاء

❀❀❀

إيهِ يا دمشقُ... إن نأيت عنك تضيق أنفاسي!

فكأن روحي تنساب من جسدي وحواسّي

إيهِ يا قاسيونُ... إن بعدتُ عنكَ شعرتُ باليتم

إيهِ بردى... إن غبتُ عنك تخور عزيمتي

إيهِ دمشق... إن تواريتُ عن مآذنك تغدو الليالي قارسةً

وإن بارحتُ رياضَك الواسعةَ، فإن الرياضَ تفقد نكْهتها

وإن توليتُ عن سمائك، فإن البراري تخلو من حنانها وبهائها...

هـــذا مقطـــع ترجمه الأديب سعـــد صائب عن الفرنسيـــة من إحدى قصائـــد سلمى في مجموعتهـــا (نفحات الأمس) الصادرة في باريس عام (١٩٦٦م)، والتي كتب مقدمتها (روجيه لـــوكان) واصفاً شعرها بأنه «شعر إنسانـــة مفتونة بالحياة، متّقـــدة بالحيوية والنشاط، شعر شاعرة في ربيع الحياة، شعر موسيقي يمتاز بطابع غنائي، قلّما نجده عند امرأة».

وكانـــت قد أصدرت، شعراً، بالفرنسية أيضاً، فـــي الأرجنتين قبله عام (١٩٥٨م): (الوردة المنفـــردة «الوحيدة»)، وبعدهما (بوح) في عـــام (١٩٩٣م) بدمشق، و(عشية الرحيل) في عام (١٩٩٤م) بالإسبانية.

وتبـــدو سلمى في شعرهـــا متأثرة[1] بشعراء القرن التاسع عشـــر الفرنسيين إبان وجودها تلميذة في معهد الفرنسيسكان، وقصائدها وجدانية وطنية أصّلها إتقانها للغة الفرنسية.

وقد وصف العطري[2] شعرها بأنه نوع من الموسيقا الشفافة العذبة.

أمـــا هي فتقول[3]: أحببت الشعر الفرنسي منذ بدايـــة عهدي بمعرفته لعدة أسباب: منها سهولـــة بيانه، وعذوبة ألفاظه، ورقة موسيقاه التي تنبعـــث في جرس اللغة نفسها. كما كنا - رفيقاتـــي وأنا- شغفنا به لبساطة معانيه العاطفية التي كانـــت تؤثر فينا، وتنفذ إلى أعماقنا فتهزّنا وتحفّزنا على حفظه، ومحاكاته أحياناً...

فـــي حـــي الشاغور بدمشق أبصرت سلمى النور في الأول مـــن أيار من عام (١٩٢٣م) في أســـرة محافظة منعمة لأبوين فاضليـــن، فوالدها لطفي الوطني المعروف، ووالدتها ابنة عبد الله السقطي وحفيدة الشيخ بكري العطار.

في عام (١٩٢٦م)، وهي في الرابعة من عمرها رافقت والدها المنفي بفعل الانتداب الفرنسي، إلى لبنان، وتعلّمت القراءة والكتابة على يديه وصديقيه فارس الخوري وحسني البرازي.

وفي عـــام (١٩٢٨م) عاد الجميع إلـــى سورية فتعلمت القرآن الكريـــم على يدي الشيخة عائشـــة في حـــي الشاغور، مسقط رأسها، قبـــل انتقالها في التاسعة مـــن عمرها إلى معهد الفرنسيســـكان (دار السلام) الذي قضت فيه تسع سنوات أتقنت خلالها الفرنسية والإيطالية وبعضـــ الإنكليزية، ثم درســـت الأدب العربي على يد أساتـــذة مختصين. ودرست -من بعد- الحقوق السياسية بالمراسلة مع الجامعة اليسوعية في بيروت.

فــي عام (١٩٤١م) تزوجت محمد كرامــي، شقيق عبد الحميد كرامي، وأنجبا (نزيه) في عــام (١٩٤٣م) الذي فقد والده، متأثراً بمحاولة اغتيال، ولمّا يبلغ الشهرين من عمره. فكان مصاباً أليماً جهدت سلمى وكابدت وراحت تعكف، بمزيد من الشغف، على الدرس والمطالعة ومتابعة التحصيل بمساعدة أبي الخير القواص...

تزوجت، ثانية، في عام (١٩٤٨م) من الأستاذ الجامعي الدكتور نادر الكزبري وأنجبا ندى عام (١٩٥١م) ورشا عام (١٩٥٢م).

أفــادت سلمى من الجو المعرفي الــذي نشأت وترعرعت فيه، كما أفــادت من أسفارها ومرافقة زوجها السفير إلى الأرجنتيــن وتشيلي وإسبانيا فتعرّفت على الشعوب، وحضاراتها وعاداتها وتقاليدها، وأضافت إلى اللغات التي تعلمتها، إضافة إلى لغتها الأم، اللغة الإسبانية، مــا انعكس علــى إبداعاتها وكتاباتها ... ومن يتتبع حياتهــا الأدبية -خارج سورية- يقف على الدور المميز الذي قامت به. فكانت بحق، سفيرة الثقافة السورية، تعرّف بحضارتها وتاريخها وأدبائها وشعرائها ... ولاسيما في مجال الأندلسيات...

في بداياتهــا الإبداعية كتبت المقالة في كثير من المجلات، وكانت أول مقالاتها بعنوان: كيــف يجب أن نستفيد من الزمــن؟ في مجلة الأحد الدمشقية، ونشــرت -أيضاً- في مجلة صوت المرأة (بيروت) وسواهما ...

وكانت -إلى اهتماماتهــا الأدبية- تشارك في نشاطات اجتماعية لافتة فقد أسهمت -مع أخريات- في تأسيس (جمعية المبرة النسائية) بدمشق عام (١٩٤٥م).

وفي عــام (١٩٦٠م) نزلت سيدة المجتمــع الراقي إلى ميدان العمــل الحر، واستطاعت التوفيق بين عملهــا كأديبة، وربة منزل، وصاحبة دار للأزياء. فكانت (بوكيه) أول دار للأزياء النسائيــة فــي دمشق. مؤكدة[٤]: إنَّ التنظيم أساس كل نجاح فــي الحياة. فأنا أوزع وقتي بين تدريســ الأولاد، واستقبــال الزوار، والكتابــة. أحب العمل ليلاً وأسهر حتــى ساعة متأخرة، وأحيانــاً أغتنم الفرصة في المشغل فأكتب، وقد أستيقــظ باكراً لاستئناف ما بدأت به ليلاً، وبالإجمال ليس للكتابة وقت معين...

يوميات هالة وقد أهدتها (إلى روح الزعيم سعد الله الجابري) وتعالج من خلالها مشكلة الحجــاب والسفــور وزواج المصلحة وزواج العــادة، ونضال والدها أيضــاً. صدرت في عام (١٩٥٠م) ويجمع مؤرخو الأدب والنقاد أنها الرواية النسائية الأولى في سورية.

تعتمد[٥] «يوميات هالة» علـى أسلوب المذكّرات، فهي يوميات من حياة فتاة أرستقراطية مترفة، تتحدّث عن وسطها الاجتماعي ونشأتها وتربيتها، وتصف مجريات الأحداث حولها.

تبدأ بالحديث عن طفولتها في السابعة من عمرها عام (١٩٤٠م)، وتقدم مشاهد مختلفة عائلية واجتماعية عن مدرستها وتعلمهـا وإتقانها اللغتين العربية والفرنسية، وتقدم مشاهد عن مجالس والدها ذي المرتبة الاجتماعية البارزة، إلى أن تتحدث عن زواجها، ولا تنسى أن تذكر لمحات عن احتفائها وأهلها بنباهتها وبمواهبها الثقافية والشعرية.

والدهـا هو: (لطفي الحفار) أحـد أعضاء الكتلة الوطنية الذين تسلمـوا رئاسة مجلس الوزراء وقتهـا. وقد أوردت سلمى الحفار في هـذه المذكرات كثيراً من المشاهد عنه، والمكائد التي دبرت له، والاتهامات التي ألصقت به، مما اضطره للهجرة. ومن ثم عودته إلى البلاد مما يدخل في الإطار الذاتـي العائلي أي ما يختص بسيرة العائلة. بالإضافة إلـى ذلك تحدثت عن كثير من الشخصيات الوطنية مثل خليل مردم بك الشاعر السوري، وفارس الخوري رجل السياسة الذي تسلم عدة مناصب فـي السلك الداخلي والخارجي للسلطة، وفوزي الغزي أحد أقطاب السياسة أيام الانتداب الفرنسي علـى سورية، وبدوي الجبل الشاعر السوري المجيد الذي كتـب الأشعار القومية وشارك في الثورة السورية... وغيرهم. وكانوا كما تقول قد عملوا لتحقيق الاستقلال من الاستعمار الفرنسي.

ومثلمـا ذكرت الدسائس الأجنبيـة حول والدها الذي اضطر للسفـر إلى العراق. فإنها تذكـر أيضاً تشجيع هؤلاء الأصدقاء والشعـراء والمفكرين لها ولاسيّما (بدوي الجبل) الذين شجعوها على قول الشعر ونظم القصائد. وهي تدخل مع والدها وأصدقائه في نقاشات حول بعض المسائل السياسية.

كمـا أنها تتحدث عن حبها لوالدها، والذي تعدّه المثـل الأعلى وتهاجم خصومه. كل ذلك إلى جانب الحديث عن وقائع من حياتها الخاصة، ومشاركتها في الحفلات والمناسبات الاجتماعية.

إن (هالة) بطلة الرواية تتميز منذ صغرها بذكائها وفطنتها وحبها للشعر. وقد نالت أكثر من كتاب شكر لنبوغها الثقافي والشعري وكانت تقرض الشعر وتطلع الأصدقاء والأهل عليه. كمـا أنها عاشت أياماً حلوة ومرة، هي الأيام التي مرت على والدها مما هو باستمرار حديث عن أشياء شخصية، ذاتية، من سيرتها وسيرة والدها وأهلها.

الروايـة على هذا هي عمل رومانسي، ذاتي، حاولت المؤلفة أن تبرزه بثوب روائي، ولكنه ظـل سيرة ذاتية صريحـة بعيدة عن الفن الروائـي بالمعنى الصحيح، وأمـا ربط الأحداث

بالزمـــان والمكان فإنه لـــم يخدم هذا العمل بـــل يؤكد نوعيته المتميزة عـــن الرواية، والتي عـــادة تكون لها عوالمها الخاصة وشخصياتها الخاصـــة وتواريخها الخاصة أيضاً. ويمكن أن تصـــح تسمية «يوميات هالة» ببساطة مذكرات كما هي في الجوهر. وهي تندرج تحت تسمية الأسلوبية التعليمية من حيث اتجاهها.

وفي عام (١٩٥٢م) أصدرت مجموعة قصصية بعنوان (حرمان) أتبعتها في عام (١٩٥٥م) بقصصـــ وحكايات بعنوان: (زوايا)[٦] أهدتها لجدتها (الجميلة في شبابها وشيبها، في خلقها وخلقهـــا... التي ساهرتني وسامرتني في ليالي طفولتي الحالمـــة، ثم في الليالي الحالكات، وكثيـــراً ما تفرّغت لمحادثتي ومؤانستي إبان الهموم والأفراح، فعلمتني أن أحب الخير والحق والجمـــال، وعلّمتني أن أقابل الإساءة بالتسامح، والشدائد بالرويّة، كما أنها جعلتني أشغف - منذ نعومة أظافري- بمجالسة الناضجين من الناس، والإصغاء إليهم، والاستفادة من تمرّسهم بالحياة، ومغزى قصصهم وأحاديثهم...).

وقـــد تضمنت هذه المجموعة أحد عشر نصاً: غرام الجـــدة، وسراب، وافتراض، ووفاء، وخيط العنكبوت، وأختي الصغيرة، وفنان، وشرطي السير، والخليقة، وأم عزيز، وغفران.

وفي عام (١٩٦١م) أصدرت[٧]: «نساء متفوقات»، قدّم له الدكتور قسطنطين زريق، أهدته (إلى الفتاة العربية المتحفّزة، إيماناً بها، وبإمكاناتها للتفوق والإبداع. وقد ضم الكتاب اثنتي عشرة سيرة لنساء تفوقن في مجـــالات السياسة والأدب والشعر والفن والاكتشاف والاختراع والإبداع والوطنية والتمريض في الشرق والغرب: فيجايا لاكشيمي بانديت، وسلمى لاجرلوف، ومـــدام ريكاميـيـــه، وزنوبيا ملكة تدمر، وغبرييـــلا ميسترال، وفلورانســـ نايتنجال، وأم كلثوم إبراهيـــم، وماري كوري، وإليزابيت باريت براونغ، وهيلـــن كيللر، وإليزابيت بلاكويل، وشجرة الـــدر. وأضافت لهن في الطبعـــة الثانية[٨] كلاً من: جوليا دومنـــا، وكاترين الثانية، وهاربيت بيتشر ستاو، وسوزان برانول أنتولي، ودارين كارتيني.

يقـــول الدكتور زريق في تقديمه: لقد جهدت أديبتنا فـــي تقصي هذه السير، وفي تلخيصها، وكشفت بذلك بعض الحجب عن شخصيات فريدة، وعن الحضارات والأزمنة التي تمثلها. إن بعض هذه الشخصيات متصل بتراثنا القومي الماضي والحاضر، وأخرى نبتت وازدهرت في مجتمعات وحضارات أخرى، ولكنها تنطوي على معان وقيم تهمنا قومياً وإنسانياً... وأهم مزايا هذه السير هو حس المؤلفة المرهف الذي نفذت به إلى هذه الشخصيات فجعلتهن ينبض بالحياة».

أمـــا (عينان من إشبيلية) فقد صدرت في طبعتها الأولى عام (١٩٦٥م)[٩] وتتوافر[١٠] فيها تقنيات الفن الروائي إلى حد ما. وموضوعها هو زواج أمير إسباني من عارضة أزياء إشبيلية، من أسرة متواضعة بعد حب متبادل، ينتهي إلى الزواج بعيداً عن الأزمات والمنغصات.

(كارمن) فتاة جميلة من إشبيلية، توفيت أمها وتركت لرحمة أبيها، والذي سرعان ما يتزوج مـــن امرأة مهملة فاسدة الخلق. تخون زوجهـــا بغيابه وتستقبل عشيقها في بيتها. زوجة الأب تعامـــل كارمن معاملة سيئة وقاسية، الأمر الذي كان يؤلمها كما كان يؤلم جارتها، والتي ظلت تحنو عليها مع ابنتها رفيقة كارمن. وإثر محاولة من عشيق زوجة أبيها الاعتداء على عفافها، في حين كانت تأخذ الطعام إلى أبيها في عمله في إحدى ليالي عيد الميلاد، ولكنها نجت منه بصعوبـــة وبعد مقاومة عنيفة منهـــا، فقررت السفر مع ابنة جارتها إلى مدريد، وتركت رسالة اعتذار لأبيها في مدريد سكنت ورفيقتها لدى سيدة عجوز، وعملت بائعة حاجيات في حانوت تجـــاري كبير، فتلفت إليها الأنظار بجمالها ورقتها، كما أنهـــا تلتحق بمدارس لتعليم اللغات، وتزور دار الموسيقا تستمع إلى المقطوعات العالمية. وإلى أن يعرض عليها أحد كبار الخياطين العمل عنده كعارضة أزياء. وتنتقل مع صديقتها للعمل لديه إلى أن تحضر السيدة النبيلة من أسرة (دل صـــول)، لتأمين الملابس الفاخرة الثمينة لابنتهم بمناسبة زواجها، فتعجب السيدة بها وبجمالها وتهذيبها وتوجه إليها الإرشادات وتتعرف على (روبيرتو) ابن هذه الأسرة. يعتزم الـــزواج بها بعد لقاءات متكررة في ديارهم، وفي الصالونات، ويعلن خطوبته عليها، وفي آخر لحظـــة عندما دخل المستشفى إثر سقوطه عن الحصان، يعرف أن الطبيب المشهور صديقه النبيل هو خال كارمن. وهذا الخال من أسرة محترمة صديقة لأسرة دل صول، وكانت الحرب الأهليـــة الإسبانية قد شتت شملها، وبذلـــك يتأكد حبه لها وتعلقه بها. ويحضر أبوها ويبارك الأمر، ثم يعود إلى إشبيلية ويلتئم شمل كارمن وروبيرتو، ويتزوجان وتعمّ الفرحة.

الموضـــوع على بساطته استغلته المؤلفة فـــي عملها الروائي، فرسمت جوانب للمجتمعين اللذين يتقابلان في هذه الرواية، وهما: المجتمع الفقير الذي يكدُّ ويتعب ليكسب قوت يومه، ومجتمـــع النبلاء والإقطاع المترف الباذخ. مما أتاح لها مجالات للسرد والتحليل والوصف، إلا أن الرواية في مجموعها، رواية حب، وتمجيد هذه العاطفة الإنسانية وتبدو كلمة (أنا طول فرانســـ) التي افتتحت بها روايتها ذات معنى ومغـــزى... يقول: «كل شيء في الدنيا باطل ما عدا الجمال لأن الجمال يصلنا بأسمى تجلٍّ للخالق على قدر ما نستطيع الوصول إليه».

وهــذه الرواية تصطنع الحوارات والوصف، ومن أوصافها لإحدى الجلسات واللقاءات في المجتمــع الأرستقراطي هذه الصورة لقارئة الكــف: «خاطبتها بصوت خافت وهي تشد على الكلمــات وتدل بإصبعها على خطوط الكف... وتقــول: أرى يا بنتي نجمة كبيرة واضحة هنا في هذا المكان، إنها رمز ثابت للشهرة. ستصبحين من دون شك امرأة شهيرة، يتحدث الناس عنــك بإعجاب ويعرفونك أينما ذهبت... وهذا الخط الطويل الصاعد هلّا ترينه؟ هذا يعني أن آخــر حياتك أفضل بكثير من أولهــا؟ ستصعدين سلم المجد بخطوات واسعة بالمستقبل. المــال قليــل بين يديك الآن، ولكنه سيزداد بعد مدة وجيزة. ثم ماذا أرى؟ أظن أنك ستنتقلين بعد حين من مكان إلى مكان..».

والروايــة تقدم مشاهد من مجتمع البطل، فهو أمير إسباني... عن أهله وأمه النبيلة التي تقدم المواعظ والنصائح في التربية والأخلاق، وتفتح دوراً للأيتام، وتعطف على الفقراء، في حين أن تحليلاتها لنفسية البطل روبيرتو وحبه لكارمن، جاءت مقننة بعدة صفحات. والسرد فيها يلتزم التسلسل الزمني من انطلاق كارمن مع رفيقتها في القطار من إشبيلية، إلى مدريد، حتى زواجها وفوزها بمن تحب.

ومع ذلك فإن هنالك صفحات لأسلوب التداعيات والخواطر، ولاسيّما في رسم نفسية البطلة، وهي في القطار والتعريف بظروفها وحياتها السابقة وشقائها في البيت الذي هربت منه.

الحوارات في الرواية رشيقة. وعلى الرغم من أن الرواية منقولة عن مجتمع وهو مجتمع النبــلاء فــي إسبانيا والذي عرفته المؤلفــة بحكم أسفارها مع زوجهــا الموظف في السلك الدبلوماسي السوري فاستفادت من ذلك كله. نقول على الرغم من ذلك فإنها تبدو موفقة.

وتجدر الإشارة إلى أن سلمى سجلت هذه الرواية بصوتها إلى محطة الإذاعة البريطانية في لنــدن بعد أن قسّمتها إلى ثلاث عشرة حلقة إذاعيــة. وقد ذكرت في المقدمة «إنَّ لهذه الرواية التــي شرعــتُ بكتابتها أيام كنتُ مقيمةً فــي إسبانيا ما بين عامــي (١٩٥٢-١٩٦٣م) مع زوجي الدكتــور نادر كزبري الــذي كان سفيراً لسورية فيها، قصة طريفة، وصلــة وثيقة بصداقتنا مع شاعرنا الكبير نزار قباني إذ كان مستشاراً في تلك البعثة الدبلوماسية السورية آنذاك. كنا نعرف نــزاراً ونقدّره، وسعيدَين بالتعاون معه في تفعيــل النشاط الثقافي بين إسبانيا والأندلس خاصة وبلدنــا، ولكننا عدنا إلى دمشق، وبقي هو في مدريد بضع سنوات فكنت أطلعه على سير عملي فــي هذه الرواية بالمراسلة، وأطلب إليه معلومات عــن إشبيلية ومدريد قد فاتني التدقيق بها،

فأتسلّم منه رسائل ممتعة وشاعرية أعتزّ بها لأن الرابطة الوديّة بيننا ازدادت متانةً إبّان وجودنا معــاً في إسبانيا. وذات يوم أعلمته باختياري لعنوانَيْن للرواية لم أكن راضيةً عنهما فاقترح عليّ نزار أن يكون عنوانها: «عينان من إشبيلية»، فتبنّيته بلا تردّد، وبعثتُ إليه أول نسخة من الرواية بعد نشرها، وهذا مطلع رسالته التي وجهها إليّ من مدريد المؤرخة في (٢١-٧-١٩٦٥م).

«عزيزتي سلمى:

بغبطــةٍ لا توصف تسلّمت هديتــك النفيسة «عينان من إشبيلية» وتأثــرت كثيراً بالإهداء الرائــع الذي خصصتني به. الواقع أنني شعرت بلمسة كبرياء حين رأيت العنوان الذي حلمتُ بــه يتألّق على غلاف الكتاب، وليس هذا غروراً ولكنه زهو الإنسان بلقاء أحلامه وقد اكتست جلداً ولحماً...

ليلتــي مع «كارمن» كانت ليلةً شريفة جداً... وكيف لا تكون وقد جعلتها «مصحفاً مطوياً» لا تتعاطــى إلا الفيتامينــات بالإضافة إلى أنها كانت «طابِسَة» إلــى «قراريط آذانها» بسيادة الماركيز «روبيرتو دِلّ صول»...».

وفي عام (١٩٦٦م) أصــدرت[١١] مجموعتها القصصية (الغريبة) وأهدتها إلى ابنتها رشا، وصدّرتهــا بمقولة جي دوموباســان: «الشعور بالوحدة الأبدية هو منشــأ عذابنا في الوجود، وأن جميــع ما نبذل من جهد، وغاية ما نصبو إليه هو الفرار من هذه الوحدة». وقد تضمنت تســع عشرة قصة، إحداها تحمل اسم المجموعة، والأخــرى: الأسيران، وأم البنات، الهدية، والعاشقــة الصغيرة، ولعينيك يا دولورس، والعــودة، والعمة فريدة، والسنيورة أبيض، وبطاقة البريــد، والرسالة، وابن الرئيســ، وبطولة غير منتظرة، وبينهما، والبخيــل، وسر الحوارات الثلاث، والقصر المهجور، والضحكة اللاذعة، والرسائل الزرقاء.

و(عنبــر ورماد) التي صدرت في عام (١٩٧٠م) فهــي[١٢] سيرة ذاتية ولكن ليست بأسلوب المذكــرات، وإنما بأسلــوب السرد المباشر. وهــي تتضمن فصولاً من طفولــة وحياة وبيئة الكاتبــة، وتصور أهم الأحــداث التي أثَّرت في تكوينها الخلقي والفكــري وطَبَعَتْها بطابعها. وحرصت على تسجيل هذه الفصول بالصدق الذي لا قيمة لأثر يتجاوزه، وتعترف أن الشجون والحماســة سيطرا عليهــا في بعض المواقف العائلية والقومية وذلــك لأنها استجابت لنداء الطبــع: «ظل معشر من هم أكبر مني سناً يستهويني ويلذ لي في مختلف مراحل عمري، وقد ساعدت ظروف حياتي في تنمية ميل فطري للنضج المبكر، وأتاحت لي الفرصة تلو الفرصة

للعيش مع الناضجين والاستمتاع بصحبتهم، حتى إنه ندر حقاً أن صاحبت رفيقة في مثل سني طوال عهد الطفولة. فالبيئة التي نشأت فيها وترعرعت طفلة ثم مراهقة ثم شابة فرضت عليَّ وعياً خاصاً، وتفتحاً مبكراً، لعدة عوامل منها أوني الفتاة المنطلقة التي تزج بنفسها في مجالس المسنين، ومنها تعلق جدتي لأمي بي وصحبتنا المتواصلة تقريباً. كما أن بيتنا كان بيت رجل سياسي تعقد فيه اجتماعات الوطنيين، مما جعلني ألتقي بهم وأحضر جلساتهم وأحظى باهتمامهم بي إلى أن أصبحت شابة، فأنّى لي بعد ذلك أن أحيا حياة الأطفال الطبيعية التي تدعوهم للهو، وتجنبهم التنبه للمشكلات التي لا يعانيها إلا الآباء؟».

وقد حددت زمناً لسردها بين عامي (١٩٢٢- ١٩٥٥م)، إذ نجد التسجيل والرصد نفسهما، بأسلوب شاعري. أيضاً، ولكن أكثر نضجاً من الأسلوب السابق. إلا أنه بقي في إطار السيرة الذاتية والتجارب الخاصة، حتى الرحلات التي قامت بها الكاتبة وما فيها من مقابلات ومشاهدات تدفع إلى المقارنة والتأمل، ولكن ذلك ظل بعيداً عن الإبداع الروائي ومنها: «تعرفت بزعيمة النهضة النسائية السيدة هدى شعراوي، وكنت قد سمعت عنها كثيراً، فوجدت فيها المرأة الرائدة المتحمسة لبلادها، ولبنات جنسها، ولكني وجدت كذلك أن الأشواط التي لا بد من اجتيازها لتحقيق النهضة المرتجاة طويلة جداً ووعرة جداً. كما أسعدني أن أتعرف بالأديبة السيدة أمينة السعيد وبالآنسة حواء إدريس، اللتين تكرمتا بزيارتي وبدعوتي إلى دار السيدة شعراوي، وسهلتا اطلاعي على مخططات العمل لتحقيق نهضة ثقافية وصحية واجتماعية في مصر».

في عام (١٩٧١م) جمعت سلمى بعض محاضراتها وأصدرتها تحت عنوان (في ظلال الأندلس)[١٣] وقدّم لها شاعر الشام شفيق جبري، ومما قاله: ...لقد جمعت بيني وبين أهلها الأفاضل صداقة متينة من سنين طويلة، فتمكنتُ -بفضل هذه الصداقة- من الوقوف على جملة من فضائلها، وعلى رأس هذه الفضائل سلامة الذوق، وقوة الحس، ونضج الفكر، وحسن التمييز، ونشاط الحياة، ولست أسهب في الكلام على كل هذه المزايا، وإنما أختصر الكلام اختصاراً، فقد يتجلى لي ذوقها السليم في ترتيب بيتها وحديقتها، كما تتجلى لي قوة حسها في طربها إذا سمعت شيئاً من محاسن الشعر والموسيقا، وقد يظهر لي نضج فكرها وحسن تمييزها في كثير من الأمور التي نخوض فيها في مجلس من المجالس...

وبعد أن يلخّص جبري محاضرات سلمى الأربع: عاشقا قرطبة، وأثرنا في إسبانيا، والمرأة العربية، والأعياد والتقاليد في إسبانيا، ويقف على مزاياها وخصائصها ومدلولاتها يختم: «لن

يفوتنا في محاضرات سلمى إحياء الأندلس في خواطرنا وقلوبنا، وهذه مزية المحاضرات، ومزية الأندلسيات التي نقلتنا إليها بسلامة ذوقها، ودقة شعورها، وقوة فكرها».

وكانت سلمى قد استهلت كتابها قائلة: «إن الهدف الذي أرمي إليه من وراء الكتابة عن تلك الحضارة، ليس البكاء على الأطلال مطلقاً، وإنما هو استحضار ذاكرة تاريخنا المشرّف لتقوية ثقتنا بأنفسنا وإمكاناتنا الإبداعية، شباباً وكهولاً وشيوخاً، واعتزازنا بهويتنا العربية، ولغتنا الجميلة التي كانت إسبانيا كلها تقريباً تتكلمها خلال ثمانية قرون مضت...».

«البرتقال المر»، صدرت طبعتها الأولى[١٤] في عام (١٩٧٥م) وقدّم لها الدكتور جبرائيل جبّور. وقد أهدتها لزوجها نادر، وإلى كل مؤمن مثله بالحق والحرية. وصدرتها بثلاثة أبيات لبدوي الجبل:

يا شام عطر سريرتي
حبٌ لجمرته التهاب
أنت اللبانة في الجوا
نح، لا النوار ولا الرياب
لكِ مهجتي، وقبولها
منك الهديّة والثواب

تتناول الرواية المأساة الفلسطينية التي آلمت العرب في كل مكان، وما زالت تقلقهم حتى اليوم... وتقصد سلمى بالبرتقال المر برتقال (يافا) وبياراتها، وتدور أحداثها حول الشبان الذين ولدوا في فلسطين، ثم غادروها قسراً، وهم يحملون في قلوبهم ذكرياتهم الأثيرة، وأحلام طفولتهم، والحنين إلى كل بقعة ترعرعوا فيها...

وقد عالجت سلمى، في روايتها، مشكلة هجرة الأدمغة، العلماء العرب الذين تخصصوا في الغرب وآثروا البقاء فيه لأن أوطانهم طغت عليها السياسة والجهالة، فحالت دون وصولهم إلى المراكز التي يجب أن يشغلوها بحكم تخصصهم وكفاءاتهم! ويشير نبيل سليمان[١٥] إلى أن الرواية (تنطعت إلى حرب حزيران وحرب تشرين، والمسألة الفلسطينية، ولكن همها الأكبر كان موقف البرجوازية من الوحدة السورية - المصرية، وتطورات السبعينيات في مجتمعنا).

وتحت عنوان «جورج صاند (١٨٠٤ - ١٨٧٦م) حب ونبوغ»، صدر كتاب سلمى في عام (١٩٧٩م) الذي أرّخ لهذه الشخصية المغامرة والتي باتت أسطورة ذائعة في كل مكان، وأضحى ذكرها مرتبطاً بعظيمين من معاصريها: ألفريد دي موسيه وفريدريك شوبان اللذين هاما بها

وهامت بهما. وهذا ما جعل أكثر الناس يتخيلونها امرأة متهتكة، ثائرة ومتمردة، كما تقول سلمى فـــي مقدمة الكتاب، وتضيف: «الواجب يحدوني إلى توضيح معالم هذه الشخصية الفذة، لأنها كانـــت -ومازالت- علماً من أعلام الفكر، ومجداً من أمجـــاده». وتستشهد بكتاب أندريه موروا (ليليا أو حياة جورج صاند)، الذي دحض اتهامات خصومها وتجنيهم عليها وعبر عشرين فصلاً، إضافة إلى المقدمة والمصادر، تناولت سلمى حياة جورج صاند من المهد إلى اللحد...

أمـــا كتابها: الشعلة الزرقاء (رسائـــل جبران إلى مي زيادة) الذي صدر في عام (١٩٧٩م)، أيضاً، فكان باكـــورة اهتمامها وتركيزها على دراسة (مي زيادة) فقد أتبعته بكتابين ضخمين أولهما: مي وأعلام عصرها عام (١٩٨٦م)، و«مي ومأساة النبوغ» عام (١٩٨٧م).

فالشعلة الزرقاء التي رسمها جبران لمي في أكثر من رسالة كانت رمزاً للحب بينهما، وقد استطاعـــت سلمى أن تعثر، بمتابعة حثيثة، على أربع وثلاثين رسالة في منزل الدكتور جوزيف زيـــادة، ابن عم مـــي كانت مي قد حملتها مـــن مصر إلى لبنان في أثنـــاء محنتها، وحافظت عليهـــا -كما يقول عيسى فتوح[١٦]- حفاظها على سر مقدس وكنز ثمين، فقد كانت تصر على أن يبقـــى حبها لجبران طي الكتمان، وكانت تعزيتهـــا الوحيدة أن تستعيد قراءة هذه الرسائل الجميلة من حين إلى آخر في ساعات خلوتها ووحدتها، فهي ذكرى غالية لحب عاصف اجتاح قلبهـــا فدّمـــره، لأنه كان حباً صوفياً ضبابياً لم يخرج إلى حيز الواقع. لكن مي اعترفت -بعد وفاة جبران- بوجود مراسلات طويلة بينهما!

تأسيســـاً لمقولة عباس محمود العقاد (لو جمعت الرسائـــل التي كتبتها مي، أو كُتِبَتْ إليها، لتمـــت بها ذخيـــرة لا نظير لها في آدابنا العربية، وربما قلّ نظيرهـــا عند الأمم الأوروبية التي تصدّرت فيها المرأة المجالس الأدبية...) وعند مي أنماط كثيرة من هذه الرسائل التي تسلّلت فـــي عداد الأدب الخاص، ولا ندري أين موضعها الآن، وإن كنّا نخشى أن تكون قد أحرقتها، أو ردّتها إلى أصحابها، لتسترد منهم رسائلها إليهم بعد وفاة والديها. سافرت سلمى أكثر من مرة إلى القاهرة وبيروت وعمّان والولايات المتحدة الأمريكية لهذه الغاية، ونقّبت في المتاحف ودور الكتـــب، ودور الوثائق التاريخيـــة، وقابلت كل من كان على صلة بمي، ولا يزال على قيد الحياة، وأولاد وأحفـــاد من رحل منهم عـــن هذه الدنيا... وكانت الثمرة اليانعة: «مي وأعلام عصرها». أكثـــر من مئتي رسالة تبادلتها مي مع معاصريها من أعلام وأصدقاء في الشرق والغرب أمثال: جبران، ويعقوب صروف، والعقاد، وباحثة البادية، والقروي، وخليل مردم بيك...

وفـي عام (١٩٨٧م) تصدر سلمى في مجلدين كتابها (مـي أو مأساة النبوغ) تحدثت فيه عـن اهتمامها الشديد بمي منذ ولادتها في الناصرة بفلسطين، ودراستها في مدرسة راهبات الزيـادة فـي عينطورة بلبنان، ثم انتقالها إلى مصر في عـام (١٩٠٧م)، إذ عملت في جريدة (المحروسـة) التي أعاد والدها إصدارها في (١٩٠٩/١/١١م)، وكانت من قبل للثري إدريس راغب. كما تحدثـت عنها شاعرة وطالبة وكاتبة، وعن مؤلفاتهـا وخصائص أدبها وأسلوبها، وعـن مي الخطيبة والمحاضـرة، وعن ندوتها الأدبية التي كانت تعقـد في منزلها مساء كل ثلاثـاء، وعن حياتها العائلية، وأصدقائها ومحبيهـا، وحياتها العاطفية، وحبها لجبران، وعن أحزانها وبداية مرضها ومأساتها، وتآمر أقربائها عليها وطمعهم بثروتها، والحجز عليها وعلى أملاكها، ودخولها مشفى الأمراض العقلية في بيروت، وصولاً إلى عودتها إلى القاهرة ووفاتها في (١٩/ ت١/ ١٩٤١م)، وتكريم الأدباء لها بعد موتها.

وقـد أغنت كتابها القيّم بمجموعـة من الصور، ونماذج من خط مـي الفارسي الجميل، وصور الأوسمة والميداليات التي قدمت لها...

وتبقـى دمشق والأندلـس هواها العتيد الراسخ في الجوانـح والوجدان، فتجمع في عام (١٩٨٣م) بعضـ كلماتهـا ومحاضراتها في حبهما التي ألقتها في مناسبات مختلفة في كتاب (بصمـات عربية ودمشقية فـي الأندلس) ماربيا - ولؤلؤة الشاطـئ الأندلسي، وحب وحرب وهجرة، وابن زيدون[١٧]، وندوة الثلاثاء، والشاعرة إليزابيت باريت براوننغ، وبين أعلام البيان والنابغة مي، وحضارتنا في الأندلس (المعجزة العربية) المرأة في حياة تشايكوفسكي.

وفـي طبعة الكتاب الثانية[١٨] كتب على الغـلاف الأخير: ثمرة حب كبير هو هذا الكتاب. فـكل كلمة من كلماته تجعلكِ تحب عفوياً، الذيـن تحدثك عنهم سلمى الحفار الكزبري لأنها أحبتهم، عاشت معهم، عاشتهم في قلبها قبل أن تنقل حبها إلى الورق...

وكانت قد صدرت في عام (١٩٨٦م) مجموعة قصصية بعنوان «حزن الأشجار» لتصدر في عام (١٩٨٩م) «الحب بعد الخمسين» ويتضمن اثنين وثلاثين مقالة: عاشقة ومعشوقة، الحب والحرب، والفـراق، والحرب... لعبة الأطفال المفضلة، والهجرة الأولى، وفرحة اللقاء، وإلى أين تذهب الشمـس، ومهمة صعبة، والحب والشيخوخة، والياسمين والنخيل، ومفاجأة سارة، وما هو الموت، والأميـرة والسباحة، وأميرتي تريد أخاً، واحتدام الأزمة، وحب الطيور وحب الحريـة، وحب الأرض وحب الله، والخوف من الظـلام، وأميرتي لا تحب اسمها[١٩]، والنقود

والجنــة، وأعياد الرعب وهجرة الربيع، وهجرة ثانية، وأنا والأرزة في الغربة، والموت البطيء في الغربة وفي الوطــن، والصيف الحزين، والخصام والنقد الذاتي، وسنة الأسفار، وأميرتي والأمومة، والنزوح النهائي عن بيروت، وعندما شبّت حبيبتي، ورسالة حبّ.

وقد صدّرت الكتاب بإهداء لوالدها:

إلى الرجل الذي أحبّني لدرجة الهيام،

إلى من طوّل عمري بحبه لي وأثراه

فحسبت أنني عشته دهوراً،

إلى من جعل حبّه فؤادي بصيراً

وملأ دنياي فخراً وحبورا،

إلى من علمني الصمود في وجه العواصف

وأنساني حبّه طعم كؤوسي المرّة،

إلى من دلّني على إشراق الشمس

خلف الغيوم الداكنة، ومنعني من الانحناء

إلا للخالق والأم، والطفل والشيخ والبائس،

إلى من لقّنني تقديس الحرية والعدل والواجب والكلمة،

إلى من رحل إلى عالم أفضل من عالمنا وهو في كامل صحته وجماله،

وما زال ذكره عنبراً يفوح في الأجواء،

إلى أبي لطفي الحفار، طيب الله ثراه.

لطفــي الحفار (١٨٨٥ - ١٩٦٨م) مذكراته، حياته وعصــره، تؤرخ في هذا الكتاب الذي صدر في عام (١٩٩٧م) ووشحته بإهداء إلى إخوتي: إلهام ولميس ورباب وبشر، سيرة والدها أحد أعلام الرعيل الوطني الأول في سورية، ونضاله في الحقلين السياسي والاقتصادي على مــدى نصف قرن. إذ ضمّت الكاتبة مذكراته المخطوطة والوثائق التي تركها أمانة بين يديها حسب تدوينها وحدوثها.

عبــر واحد وعشرين فصلاً تناولت سلمى نشأة لطفي الحفار، ودراسته، ومذكرات الصبا، وقصــة زواجه، ونشاطه إبــان الحرب العالمية الكبــرى، والعهد الفيصلــي، ومدّة الانتداب

الفرنسـي. ونضال الحفار في الحقلين الاقتصـادي والسياسي من خلال: مياه عين الفيجة، وحزب الشعب والثورة السورية، ومجابهة الكتلة الوطنية للسلطة الفرنسية، والإضراب الستيني بدمشق، والمعاهدة السوريـة - الفرنسية. إضافة إلى جملة من الحوادث والأحداث: اغتيال عبـد الرحمن الشهبندر، وعدوان (٢٩ أيار) على البرلمان، ونكسة حزيران (١٩٦٧م)، وكذلك ما يتعلق بالانقلابات العسكرية في سورية، والوحدة السورية - المصرية.

لتنهـي كتابها بندوة الأربعاء التي كانت سلواه الكبرى، والحافز لنشاطه الفكري والصحي، والتـي كان يدوِّن فيها مراجعات لكتب التاريخ والأدب والشعر، ومناقشات ومساجلات حولها. ولـم يتجاوز عـدد رواد الندوة عشرة رجـال: بدوي الجبل، وظافر نصـوح الأيوبي، وصبري العسلـي، وعفيف الصلح، وسليـم زركلي... وكان ينضم إليهم بعضـ زوار دمشق من الأدباء والعلماء: وبنت الشاطئ، وأبو سلمى، وسامي الدهان.

وكان كتـاب «ذكريات إسبانية وأندلسية مع نزار قباني ورسائله»[٢٠] خاتمة إبداعات سلمى الحفـار الكزبري، وقد أهدته لحفيدهـا العاشر فادي كرامي وضمّنـت الكتاب، إضافة إلى المقدمـة المسهبة عن ذكرياتهـا الإسبانية، ست عشرة رسالة تبادلتها مع الشاعر نزار قباني الذي عمل مع زوجها السفير الدكتور نادر الكزبري في السفارة السورية بمدريد عام (١٩٦٢م). فقـد التحق نزار بالبعثـة الدبلوماسية السورية مستشاراً فيها، بعـد سبعة أشهر على وصول سلمـى وزوجها إلى مدريد. وكان الدكتور نادر يعرف نـزاراً جيداً في كلية الحقوق بالجامعة السورية منذ كان أستاذاً للحقوق الجزائية، وكان نزار طالباً فيها.

تقـول سلمـى[٢١]: «إنه لم يسبق لـي أن التقيت نزاراً قبل قدومه إلـى مدريد، ولكني قرأته، وعرفـت والدته وشقيقته هيفاء... واكتشفت فيه الإنسان الكبير القلب والرجل الدمث الأخلاق، والشاعـر المبدع، والدبلوماسي الأنيق في تصرفاتـه ولباسه، والصديق الوفي... لقد عشنا مع نزار عاماً هانئاً بطوله، كان بيتنا في أثنائه مفتوحاً دائماً للترحيب به، فكنا عائلة واحدة... في تلك السنة الغنية بالأحـداث والذكريات، قمنا مع نزار بنشاطات ثقافية ورحلات إلى الأندلس، فتمكنت صلات صداقة عميقة بيننا وبينه وظلّت تنعش أنفسنا على مدى الأيام...».

لقـد سلّطت هذه الرسائل الأضـواء على نزار الأديب والشاعـر والصديق، وعلى ثقافته الواسعـة، وظرفه الفطـري، ومداعباته الرقيقة، وهي سجل لنثره الرشيق الذي لا يقل جمالاً عن شعره المرسل ببراعة خاصة به...

وزمنيـــاً تنحصر المراسلات في المدّة ما بيـــن (٢٨/١٠/١٩٦٣م) و(١٥/٢/١٩٦٦م) وقد نشرتها سلمى، في كتابها، بخط نزار الدقيق المنمنم، دون أن تعمد إلى تنضيدها...

وغنـــي عن القول، من خلال ما أوردناه -آنفاً- من نتاجـات وإبداعات أديبتنا، أنها كانت غزيـــرة الإنتاج، متنوعة العطاء، وفي معظم ألوان الأدب وأجناسه... ويمتاز أسلوبها بالرشاقة والبساطـــة والوضوح، فجملتها قصيـــرة، وألفاظها منتقاة دون تكلف، وهي -إلى ذلك- تعزف البيانـــو والعود، الذي تعدّه ملك الطـــرب، وكان من هواياتها، التي تحرصـــن على ممارستها، السباحة وكرة المضرب، وكذلك التصوير الفوتوغرافي...

فازت سلمى في عام (١٩٩٥م) بجائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي، وقبلها بجائزة البحـــر الأبيض المتوسط الأدبية مـــن جامعة باليرمو في صقيلية عام (١٩٨٠م). وهي تحمل وسام (شريط السيدة) الإسباني.

قبيل رحيلها بسنوات ثلاث لبت دعوتنا للمشاركة في مهرجان دمشق للثقافة والتراث الذي ينظمه مجلس محافظ دمشق، وقد كرّمت فيه. ففي رحاب ليلة دمشقية مقمرة (٢٢/٩/٢٠٠٣م) وفـــي مكتب عنبر -قصـــر الثقافة- حيث عطـــر الياسمين، وأريج الكبّـــاد والنارنج، اجتمعتُ والسيدين عصام الحلبي وعز الدين بدوي النجار بها ضمن ندوة (دمشق في شعر نزار قباني) وممـــا قالته في هذه الندوة: «إن نزاراً حمل دمشق فـــي شغاف قلبه أينما حلّ وارتحل، ومجّد النضال القومي في فلسطين والجزائر ولبنان و...»، وأكّدت أن شعر نزار العاطفي وليد خيال جامح لأنه -بحسب معرفتها القريبة له- كان خجولاً ومتكتماً في علاقاته النسائية.

وفـــي إسبانيا، تأثر بشعر الغربيين، وتفجّرت قريحته في رحـــاب الآثار العربية الشامية. وختمت مداخلتها في تلك الندوة: «نزار الذي كان دائماً طفلاً كبيراً في شعره الرمزي، عرفناه بركاناً متفجراً في شعره النقدي كنداء سماوي يدعو للعدالة والحرية».

فـــي الحادي عشر من شهر آب (٢٠٠٦م) غيّـــب الموت في بيروت الأديبة المتميزة سلمى الحفـــار الكزبـــري وكانت قد أوصت أولادهـــا: «أحبوا بعضكم، وأرجـــو أن تهدوا مكتبتي في بيروت إلى دار الكتب الوطنية في بيروت لكي ينتفع بها. وأطلب منكم ألّا تلبسوا السواد، بعد موتـــي، لأنه لم يكن مشكوراً عند المسلميـــن المؤمنين في صدر الإسلام، وتأكدوا أنني أغادر الحيـــاة على الأرض شاكرة ربي العظيم على نعمه التي غمرني بها، وطالبة منه الرضا عليكم وعلى أولادكم ومن تحبون، والرحمة والمغفرة. وفقكم الله ورعاكم».

الهوامش

(١)- وهبه، محمد محمد بدوي، أديبات معاصرات، المنارة، بيروت ط١ ١٩٩٦م.

(٢)- العطري، عبد الغني، عبقريات، دار البشائر، دمشق ط١ ١٩٩٧م.

(٣)- نويهض، ناديا الجردي، نساء من بلادي، دار الحداثة، بيروت ط١ ٢٠٠٠م.

(٤)- في حوار أجراه عيسى فتوح، نشرته مجلة (دنيا المرأة) اللبنانية حزيران، ١٩٦١م.

(٥)- ضويحي، هيام، الرواية النسائية في سورية - دمشق ط٢، ١٩٩٣م.

(٦)- دار المعارف بمصر.

(٧)- دار العلم للملايين، بيروت.

(٨)- ١٩٩٠م.

(٩)- وفي طبعتها الثانية في عام ١٩٩٩م وقد أهدتها لأحفادها العشرة.

(١٠)- ضويحي، هيام، الرواية النسائية في سورية، دمشق ط٢، ١٩٩٣م.

(١١)- مكتبة أطلس بدمشق.

(١٢)- ضويحي، هيام، الرواية النسائية في سورية، دمشق ط٢، ١٩٩٣م.

(١٣)- وقد أعيد إصدارها، بعد حذف محاضرة: الأعياد والتقاليد في إسبانيا ضمن منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ودار البعث، الكتاب الشهري رقم ٥، تقديم د. عبد الله أبو هيف.

(١٤)- الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٩٩م.

(١٥)- الرواية السورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٨٢م.

(١٦)- سلمى الحفار الكزبري: الأديبة المتفوقة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٤م.

(١٧)- وقد نشرت مع محاضرتين أخريين في العدد ٥٨ من كتاب العربي، ٢٠٠٤م.

(١٨)- وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٣م.

(١٩)- نشرت في كتاب الجيب (القصة القصيرة في سورية) رقم ٣ الصادر عن اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦م.

(٢٠)- دار النهار، ٢٠٠١م.

(٢١)- فتوح، عيسى، سلمى الحفار الكزبري (الأديبة المتفوقة) الهيئة العامة السورية، للكتاب ٢٠١٤م.

الرخاء المُفْقِرْ: الفقر ووسائل مكافحته عالمياً وفي سورية

نبيل تللو

يحتفل العالم على مدار العام بأيامٍ محدَّدة للتذكير بحدثٍ معيَّن أو موضوعٍ مهم، ومن هذه الأيام «اليوم العالمي للقضاء على الفقر»، الذي يجري الاحتفال به يوم السابع عشر من شهر تشرين الأوّل من كلِّ عام. هذه المقالة تُعَرِّف الفقر وتعالج أسبابه وتوضِّحُ خارطته ووسائل مكافحته حتى القضاء عليه أو على الأقل التخفيف من حدَّته عالمياً وفي سورية.

يعود بدء الاحتفال باليوم العالمي للفقر إلى مثل هذا اليوم من عام (١٩٨٧م) عندما اجتمع نحو مئة ألف شخص في ساحة «تروكاديرو» قرب قصر «شابو» في باريس، الذي وُقِّع به «الإعلان العالمي لحقوق الإنسان» عام (١٩٤٨م)، ونادوا أنَّ الفقر يشكِّل انتهاكاً لحقوق الإنسان، وأكَّدوا الحاجة إلى تضافر جهود الجميع لاحترام تلك الحقوق، ونُقِشَت تلك الآراء على «النصب التذكاري لضحايا الفقر» الذي رُفِعَ الستار عنه في اليوم نفسه، والذي أُقيم بناءً على اقتراحٍ قدَّمه الأب «جوزيف ريسينسكي» (١٩١٧- ١٩٨٨م)، والده مهاجر بولوني وأمه مهاجرة إسبانية، وعانى لسنواتٍ طويلة الحرمان والجوع في حيٍّ فقير بمدينة «أنجيه» الفرنسية، قبل أن يُعَيَّن قسَّاً عام (١٩٤٦م). ومن هنا نبعت مناداته بضرورة إقامة يوم عالمي للقضاء على الفقر، وليس الحدَّ منه فحسب، لأنَّ الفقر ليس قدراً محتوماً على الفقير، وبالإمكان التخلص منه والإجهاز عليه، وقام بتأسيس «الحركة الدولية لإغاثة الملهوف. العالم الرابع»، منظَّمة غير حكومية وغير ربحية تتَّخذ من باريس مقراً لها. وبناءً على هذه الدعوة،

فقد قــرَّرت الجمعية العامة للأمم المتحدة بقرارها رقم ٤٧/ ١٩٦ تاريخ (٢٢/ ١/ ١٩٩٢م) الاحتفال باليوم العالمي للقضاء على الفقر في يوم السابع عشر من شهر تشرين الأوّل من كلّ عام، لتذكير العالم بالفقر المدقع الذي يصيب أجزاء واسعة من العالم، وبذل الجهود للقضاء عليــه. وفي عام (١٩٩٥م) عُقِدت في العاصمة الدانماركية كوبنهاغن «القمة العالمية للتنمية الاجتماعيــة»، التي حثَّت وشجَّعــت «برنامج الأمم المتحدة الإنمائــي» على بذل المزيد في ميدان التنمية البشرية المستدامة وتركيز عمله في القضاء على الفقر حول العالم؛ وعدُّ ذلك ليســ واجباً أخلاقياً فحسب، ولكنَّه ضرورة اقتصادية وسياسية، إذ من دون التقدم نحو عالم أكثــر عدلاً وأوفر مساواة، فــإنَّ الفقر المتزايد وعدم توافر فرص العمل والضغوط السكانية والتدهــور البيئي، واتساع الفجوة بيــن الفئات الأغنى وتلك الأشــد حرماناً في كلِّ مجتمع، ستولِّد - بكلِّ تأكيد - اليأس وعدم الاستقرار.

الفقر هو العوز والحاجة للطعام والمأوى والملبس، ومن ثمَّ يُنظر إليه على أنَّه نقمة، وهو مــن الأمور التي قد يتعرَّض لها بعض الأشخاص خلال حياتهم بسبب سوء الأحوال المحيطة بهــم، ويصبح الإنسان فقيراً عندما يفقد القدرة علــى تأمين أساسيات الحياة بسبب فقدانه الدخل الذي يكفل له أدنى مستويات العيش؛ وذلك بسبب قلة حيلته وعدم قدرته على العمل، فالعجــز هو مفتاح الفقر، وهو ليس عيباً، ولكن مــن الأفضل إخفاؤه. ودرجة الفقر تحدِّدها القيم الاجتماعية السائدة فــي المجتمع؛ التي تختلف باختلاف الزمان والمكان، وعُدَّ الفقر منــذ الأزل حقيقةً لا بُــدَّ منها في الحياة، ويُروى عن السيد المسيــح قوله: «الفقراء عندكم فــي كلِّ حين»، وورد في الكتاب المقدَّس أنَّ الأرض لن تخلو أبداً من الفقراء. والفقر مشكلة عالميــة لا حدود لها، ولها انعكاساتٌ سياسية متعــدِّدة الأبعاد لا يكاد يخلو منها أيُّ مجتمع؛ مع التفاوت الكبير في حجمها وطبيعتها والفئات المتضرِّرة منها، فتراكم الثروة عند فئةٍ من المجتمــع يعني فــي الوقت نفسه تراكم الفقر واليأس عند فئــاتٍ أخرى من أفراد المجتمع؛ ومن ثــمَّ فهو يُعَدُّ من أهم المهدِّدات الحقيقية للاستقــرار الاقتصادي والأمني والاجتماعي فــي العالم. وقد ذكر القرآن الكريم الفقر والفقراء في مواضع عديدة، كما في قوله سبحانه وتعالى في الآية (٢٧٣) من سورة البقرة: ﴿**للفقراء الذين أُحصروا في سبيل الله**﴾، ومن أقوال سيدنا علي بن أبي طالب: «لو كان الفقر رجلاً لقتلته بالسيف».

يسبِّــب الفقر المعاناة والألم لملايين الناس حــول العالم؛ إذ يُقَدَّر عدد الفقراء في عالم اليــوم نحو ملياري شخص من أصل نحو سبعة مليارات نسمة، وهؤلاء لا يزيد دخلهم السنوي

عن ٦٠٠ دولار سنوياً؛ ومن ثمَّ فإنَّ فرص حصولهم على طعامٍ جيدٍ كافٍ يكفل لهم الإحساس بالشبع ومن ثمَّ الصحة الجيدة الضئيلة، كما تنعدم وسائل تلقّي العناية الطبية المناسبة في حال حدوث مرض، ممَّا يؤدِّي إلى الوفاة في عمرٍ مبكّرٍ عن الناس المكتفين. كما يعاني الأطفال المحرومون قلة التغذية التي تكفل لهم النمو الصحي السليم خلال مرحلة عمرهم المبكرة، ومن النادر أن يتوقعوا الالتحاق بمدارس أحسن تدريساً لكنَّ رسومها أعلى، مما يضيِّع عليهم فرصة الحصول على وظائف جيدة ذات دخلٍ عالٍ يكفل لهم حياة راقية. ويعيش الفقراء عادةً في الأحياء المتواضعة من المدن التي لا تكفل لهم حتى أدنى الشروط الملائمة للعيش بكرامة، وهم يعملون بدخلٍ متدنٍّ وغير ثابت تحت ظروفٍ خطرة أو غير صحيَّة. وليس للفقراء وزنٌ كبير في كثير من المجتمعات، ولا يملكون سوى سلطة سياسية محدودة، إذ إن كثيرين منهم لا يدلون بأصواتهم في الانتخابات لاعتقادهم أنَّه لا يوجد مرشح سياسي يساعدهم، بل حتى إن عزم على مساعدتهم فإنَّه لن يفلح. وينظر الفقراء إلى الأسر الكبيرة الموسرة على أنها مصدر عيشٍ لهم؛ بوساطة إيجاد عملٍ لأفرادها في أراضيهم أو معاملهم، بل حتى في بيوتهم للعناية بكبار السن أو لأعمال الخدمات. وتترسَّخ مشكلة الفقر في أنَّ أعداداً كبيرة من الأطفال الذين يولدون في أسرٍ ذات دخلٍ منخفض يظلون -غالباً- فقراء طوال حياتهم، ويشعرون بالعجز أسوةً بآبائهم.

مستويات الفقر

توجد في المجتمعات الإنسانية صورٌ وتصنيفاتٌ ومصطلحات وأشكال كثيرة للفقر:

- **الفقر المطلق**: ويُعَرَّفُ بأنَّه «خط الفقر»، أو «الفقر المادي» الذي هو حدُّ الكفاف، أي أقل مقدار ممكن من موارد العيش الضروري لبقاء الفرد على قيد الحياة، أو هو الحالة التي لا يستطيع فيها الإنسان الوصول بدخله لإشباع حاجاته الأساسية المتمثِّلة بالغذاء والمسكن والملبس والتعلُّم والصحة والنقل. وقد عرَّفت الأمم المتحدة هذا الخط بأنَّه مستوى دخل الفرد اليومي البالغ دولاراً واحداً أو ما يعادله من العملات الوطنية حسب الأسعار الرسمية لصرف قيمة الدولار. غير أنَّ هذا التعريف لا يتطابق مع الواقع، فالقوة الشرائية للدولار تختلف بين بلدٍ وآخر.

- **الفقر المدقع**: ويُعرف أيضاً باسم: «الفقر المزري» أو «الفاقة»، وهو الحالة التي لا يستطيع فيها الفرد بدخله المتواضع تأمين حتى الحدِّ الأدنى من السعرات الحرارية التي تمكِّنه من مواصلة حياته بشكلٍ طبيعي.

- **الفقر الترفيهي**: وينتشر هذا الفقر بشكلٍ خاص في المجتمعات الغربية التي يغلب عليها طابع الغنى، إذ لا تستطيع فئات محدَّدة من المجتمع الأقل دخلاً من التمتُّع بالأجهزة التقنية الحديثة ووسائل الترفيه المتنوِّعة.

- **الفقر الناجم عن استخدام التقنيات الحديثة**: إذ إنَّ تسارع التقدُّم التقني ينشأ عنه تطوير وترشيد في عمليات الإنتاج؛ وهذا ما يؤدِّي إلى الاستغناءِ عن اليد العاملة، ومن ثَمَّ انتشار البطالة التي هي أحد أسباب الفقر.

- **الفقر النسبي**: ويشير إلى فئات محدَّدة من أفراد المجتمع، كالمعاقين الذين لا تسمح قدراتهم الجسدية بتحصيل أرزاقهم بيسرٍ وسهولة، ومن ثَمَّ فهم يعتمدون على الآخرين، مؤسَّسات أو أفراد، لتأمين متطلَّباتهم؛ ويُقال عن هؤلاء إنَّهم يشكِّلون نسبة ٢٠٪ من أفراد المجتمع، مثلاً. وتكاد أن تجمع الدراسات العالمية على أنَّ النساء وكبار السن والأطفال والمعوقين وبعض الأقليات العرقية يؤلفون الشرائح الأساسية للفقراء في المجتمعات المعاصرة. ولا شكَّ أنَّ الفقر النسبي يُعَدُّ محفِّزاً ودافعاً قوياً للتغييرات الاجتماعية؛ وقد أنحى الاقتصاديون الماركسيون منذ القرن التاسع عشر باللائمة على ظهور الفقر النسبي إلى تراكم رأس المال في أيدي بعضهم، مثلما أنحى الاقتصاديون المعاصرون بالأمر نفسه على العولمة المتوحِّشة.

- **الفقر المتوطِّن**: وهو على العكس من الفقر النسبي الذي يصيب فئات محدَّدة من المجتمع، فهو يصيب غالبية الناس، ما يعني صعوبة القضاء عليه ويصبح متوطِّناً.

- **الفقر الموسمي**: ويصيب الأفراد الذين لا يعملون في أعمالٍ دائمة، فيتراجع دخلهم عند توقُّفها، ما يؤدِّي إلى دخولهم في دائرة الفقر.



وهناك تعابيرُ أخرى للفقر تستخدم للتشبيه والكناية مثل: الفقر الروحي، والفقر الأخلاقي، والفقر المعرفي، والفقر الثقافي، ومن الواضح أنَّ أشكال الفقر هذه لا تشير بتاتاً إلى الفقر المالي الذي هو موضوع هذه المقالة.

قياس الفقر

يعاني نحو ربع سكان العالم، من فقرٍ مدقع، وأكثر هؤلاء يعيشون في الدول ذات الموارد القليلة أو الدول غير النامية، ويبلغ عدد هذه الدول نحو مئة دولة، أغلبها كانت مستعمرات سابقة للدول الصناعية الغربية الكبرى؛ التي سلبت ونهبت مستعمراتها كثيراً من ثرواتها الطبيعية، وسكان هذه الدول يتراوح دخلهم السنوي بين ٥٠ و ٥٠٠ دولار أمريكي، وأغلبهم يعيش في الأرياف، ويتوزعون في مناطق شمالي إفريقيا والشرق الأوسط وجنوبي شرقي آسيا وأمريكا اللاتينية. وممَّا يؤكِّد هذه الحقيقة هو انتشار ظاهرة الهجرة غير الشرعية من هذه البلدان الفقيرة إلى البلدان الغنية، التي قد يتعرَّض اللاجئون غير الشرعيين خلالها لشتَّى صنوف المخاطر دون أن تردعهم، وذلك بسبب الفقر الشديد الذي يعانونه في بلدانهم، وحلمهم بالوصول إلى البلدان الغنية.

أسباب الفقر

تُعَدُّ الديون سبباً رئيسياً من أسباب الفقر، وغالباً ما تزداد حالة الشخص سوءاً بفقدان الوظيفة أو سُبل العيش. ففي بلد مثل الهند تؤدي أعباء الديون لكثيرٍ من الأسر إلى العيش الدائم في الفقر، فهي في الغالب لا تستطيع تسديد الدين أبداً، فيضطر المستدين إلى العمل عند الدائن حتى سداد الدين، وقد يستمر عبء الدين على مدى أجيالٍ من الأسرة، إذ يرث أبناء المدين دينَ أبيهم. كما تؤدي الكوارث الطبيعية إلى انتشار الفقر على نطاقٍ واسع.

أما أكثر أسباب الفقر شيوعاً في المجتمعات الإنسانية فهو الركود الاقتصادي؛ إذ يؤدي الكساد إلى توقف الأعمال والتجارة، وهذا ما ينعكس مباشرة على دخل الأفراد، ويدخلون مباشرةً في دائرة الفقراء، ومثال ذلك حالة الكساد الاقتصادي الذي ضرب الولايات المتحدة الأمريكية في ثلاثينيات القرن العشرين، وفَقَدَ ألوف الأمريكيين وظائفهم، ولم يستطيعوا سداد قروضهم المصرفية، ودخلت البلاد في حالةٍ من الفوضى الاجتماعية والاقتصادية إذ ما زال الأمريكيون الذين عاشوا المدّة يذكرونها بألمٍ وحسرة.

محاربة الفقر

تحارب الحكومات والمنظمات الإنسانية الفقر في البلدان النامية، وتعتمد في ذلك على تقديم المساعدات العينية للفقراء ودعم المشروعات التنموية الصغيرة والتدريب المهني، وكذلك بث روح المنافسة والإنتاجية والمسؤولية بينهم حتى يعتمدوا على ذاتهم لتحصيل أرزاقهم التي تكفل لهم الحياة الكريمة.

تحاول بعض المنظمات مساعدة سكان البلاد الفقيرة لاستخدام طرائق أفضل لاستغلال الموارد المتاحة، وهذا ما يبعث الأمل في وجود مستقبل يقل فيه الفقر، وعلى سبيل المثال، فقد نجحت في تخفيف الفقر تجربة القروض الصغيرة في الهند التي تُسدَّد بطريقة تناسب حالة المقترض. وفي بنغلاديش المجاورة تراجع مستوى الفقر في السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين نتيجة للتحسن المستمر في معدلات التنمية، وقد جاء ذلك نتيجة التوسع فيما يُعرف بـ«مصارف الفقراء»، التي تقوم على إقراض المواطنين الفقراء قروضاً بسيطة دون فائدة، ليؤسسوا مشروعات صغيرة تساعدهم في الحصول على قوت يومهم. بدأت فكرة هذه المصارف في القرى الفقيرة عام (١٩٧٤م) على يد مواطن بنغالي يدعى «محمد يونس»، ليحقق نجاحاتٍ كبيرة في مدة زمنية قياسية، وأطلق على هذا المشروع اسم: «مصرف القرية»، ليتحوَّل عام (١٩٨٣م) إلى مصرف مسجل لدى السلطات الرسمية. وقد فاز محمد يونس بجائزة نوبل للسلام عام (٢٠٠٦م) تقديراً لمشروعه، وكان أن أعلن فور تبلّغه بالجائزة أنها ستذهب لفقراء بنغلاديش.

وتصدر المنظمات الدولية ومراكز الأبحاث والإحصاءات جداول بتصنيف دول العالم حسب درجات تنميتها البشرية والاقتصادية، وغالباً ما تتبوَّأ دولٌ مثل النرويج وكندا وأستراليا وآيسلندا المراكز الأولى، في حين تأتي دولٌ إفريقية في جنوبي الصحراء الكبرى في ذيل القائمة. ويُعَدُّ «مؤشِّر الأمم المتحدة للتنمية البشرية» الذي يصدره سنوياً «برنامج الأمم المتحدة للتنمية» من أهم هذه الجداول، والذي يصنِّف دول العالم استناداً إلى عدة معايير؛ متوسط معدَّل العمر والتعليم والانتساب إلى المدرسة وإجمالي دخل الفرد، وفق الأرقام والإحصائيات التي تصدرها كل دولة من دول العالم.

أما أهم المنظمات العاملة على محاربة الفقر عالمياً فهي:

. **منظمة أوكسفام:** تأسَّست في بريطانيا عام (١٩٤٢م) تحت اسم «لجنة أكسفورد للإغاثة من المجاعة» التي نمت في السنوات التالية لتصبح حالياً إحدى أكبر المنظمات الخيرية الدولية المستقلة في مجالي الإغاثة والتنمية.

. **برنامج الأمم المتحدة الإنمائي**: وهو شبكة تطوير عالمية تابعة للأمم المتحدة تأسَّس عام (١٩٦٦م)، وظيفته دعم التغيير في المجتمعات لربطها بالمعرفة والخبرة والموارد؛ لتمكينها من مواجهة تحدِّيات التنمية، سعياً لبناء حياةٍ أفضل لكلِّ شعوب العالم.

– **شبكة آغا خان للتنمية**: وهي منظمة تنموية لا طائفية وغير ربحية تقدم مساعدات تنموية تعليمية وعمرانية واقتصادية في كثير من الدول، ولا سيما في آسيا وإفريقيا.

ويُعَدُّ القضاء على الفقر وعدالة التوزيع أمرين مركزيين للنظام الاجتماعي في الدين الإسلامي الحنيف؛ فالزكاة هي أحد أركان الإسلام الخمسة، وهي تأكيدٌ لمبدأ حقُّ الفقراء في ثروة الأغنياء، ليس لضمان حدِّ الكفاف فحسب، بل الوصول إلى تمام الكفاية.

الفقر ووسائل مكافحته في سورية

لا توجد أرقام رسمية لتحديد خطِّ الفقر في سورية أو تعداد الفقراء، فلم تتعرَّض «المجموعة الإحصائية السورية» التي تصدر سنوياً عن المكتب المركزي للإحصاء لهذا الموضوع، وما يُنشر لا يتعدَّى تقارير صحفية في هذه الوسيلة الإعلامية أو تلك؛ ومع أنَّها تشخِّص الداء وتقترح الحلول، إلا أنها لم ترق إلى مستوى خلق الوسائل التي تساعد في القضاء على الفقر، أو على الأقل التخفيف منه، المنتشر بشكلٍ عام خارج المدن الرئيسية، ولا سيما في الجزيرة السورية حيث مصدر الثروة المعدنية والزراعية.

لم تقف الحكومة السورية موقف المتفرِّج على مواطنيها الفقراء، بل سعت بإمكاناتها الذاتية إلى مساعدتهم ضمن مستوياتٍ مقبولة. فقد رخَّصت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل حتى عام (٢٠١٧م) نحو (١٨٠٠) جمعية تعمل في المجال الخيري التطوعي، منها نحو (٣٠٠) جمعية تعمل في الشأن الثقافي، وكان هذا العدد عام (٢٠١٠م) نحو (١٢٠٠) جمعية، ما يعني أنَّ العمل الخيري لم يتوقَّف طوال سنوات الحرب التي ضربت سورية منذ عام (٢٠١١م)، بل إنَّها قد كرَّسته وزادته توسعاً، وإن كانت هذه المقارنة تشير من زاويةٍ أخرى إلى ازدياد عدد الفقراء المحتاجين لمساعدة الآخرين بسبب الأزمة.

– في عام (٢٠٠٧م) أصدر الرئيس بشار الأسد رئيس الجمهورية العربية السورية المرسوم رقم (١٥) المتضمِّن السماح بإحداث مؤسسات مالية مصرفية لتقديم التمويل الصغير متناهي الصغر لشرائح معيَّنة من السكان، وهذا ما يشجِّع المواطنين الأقل دخلاً على الدخول إلى قطاع الأعمال وتحسين أوضاعهم، تطبيقاً لقول: «لا تعطني سمكة ولكن علِّمني كيف أصطادها».

. فـي عام (٢٠٠٢م) صدر القانون رقم (١٨)، المتضمِّـن التصديق على اتفاقية التعاون مـن أجل التنمية مع «شبكة الآغا خـان للتنمية»، التي بموجبها صدر القانون رقم (٥٢) عام (٢٠٠٤م) الـذي سمح للشبكة تملّـك الأموال في سورية، ما يسمح لها تحقيق غاية الاتفاقية المتمثِّلة في مساعدة الفقراء. وفي العام التالي صدر قرار وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية رقـم (٢٣٢٤) المتضمِّن إنشاء «مؤسسـة التمويل الصغير الأولى» التابعـة للشبكة؛ لتقديم القروض الصغيرة ومتناهية الصغر بفائدة محـدودة لفئات معيَّنة من المواطنين السوريين أو مـن في حكمهم؛ لمساعدتهم على إنشاء مشروعات مولِّدة للدخل، ثم استردادها بعد مدّة زمنية محدَّدة.

. فـي عام (٢٠١١م) صـدر المرسوم التشريعـي رقم (٩) المتضمِّن إحـداث «الصندوق الوطنـي للمعونة الاجتماعيـة» واتباعه لوزارة الشـؤون الاجتماعية والعمـل؛ لوضع وتنفيذ برامج المعونات التي تستهدف الفئات السورية الفقيرة؛ بتقديم معونات دورية أو طارئة لهم؛ لتمكينهـم اقتصادياً واجتماعياً وصحياً وتعليمياً؛ وذلك من خلال برامج ينفِّذها الصندوق أو مؤسسـات وبرامج التمكين المختصة، وفق معايير تضمـن الشفافية والمساءلة وتنسجم مع سياسات وخطط الدولة، ويُمَوَّلُ من الموازنة العامة للدولة أو من المعونات والهبات والوصايا التـي يقدِّمها المحسنون داخل سورية وخارجها. غير أنَّ هذا الصندوق قد توقَّف نشاطه بعد سنةٍ من افتتاحه بسبب الحرب المفروضة على سورية منذ عام (٢٠١١م).

. في عام (٢٠١٣م) صدر المرسوم التشريعي رقم (٥١) المتضمِّن إحداث «صندوق الزكاة والصدقـات» وإتباعه لوزارة الأوقاف؛ وذلك لتعظيم فريضة الزكاة وإحيائها من خلال تقديم الخدمة المثلى للمزكِّين، والتوزيع العادل لأموال الزكاة على المستحقين كالأسر ذات الحاجة والفقراء من طلاب العلم والأيتام والعجزة وذوي الاحتياجات الخاصة والمرضى والمؤسسات التـي ترعاهم من جمعيات خيرية، والإسهـام في مشروعات تنموية ذات نفعٍ عام وفق أحكام الشريعة الإسلامية. غير أنَّ الحرب المفروضة على سورية منذ عام (٢٠١١م) قد جمَّدته.

– في عام (٢٠١٦م) صـدر القانون رقم (٢) بإحداث: «هيئة تنمية المشروعات الصغيرة والمتوسطـة» واتباعها لوزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية، بهدف تطوير قطاع المشروعات الصغيـرة والمتوسطـة بما يعزِّز إسهامهـا في الاقتصاد الوطني ويتـلاءم مع خطط التنمية الاقتصادية والاجتماعية المتوازنة في سورية.

– في عام (٢٠١٦م) صدر القانون رقم (١٢) بإحداث «مؤسسة ضمان مخاطر القروض»، بهدف تمكين المشروعات الصغيرة والمتوسطة من الحصول على التمويل المطلوب من المؤسسات المالية بما يسهم في تنميتها، وتعزيز دور المؤسسات المالية في دعم عملية التنمية الاقتصادية والاجتماعية من خلال تحفيزها على تمويل المشروعات الصغيرة والمتوسطة.

ـ في عام (٢٠١٧م) صدر قرار رئاسة مجلس الوزراء (رقم ٣٥ م و) المتضمن تحديد حجم الأعمال في المشروعات متناهية الصغر والصغيرة والمتوسطة بمبلغ يتراوح بين أقل من خمسة ملايين ليرة وثلاثمئة مليون ليرة.

ـ وفي عام (٢٠١٧م) طرحت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل اقتراحاً لبناء قدرات الشباب بعد أداء الخدمة الإلزامية، وذلك من خلال برنامج يهدف إلى تأهيلهم لتمكينهم من تنفيذ مشروع يتوافق مع اهتماماتهم وصقل مهاراتهم، ويحقّق لهم دخلاً مادياً مناسباً، وتعزيز قدراتهم لزيادة إمكان حصولهم على فرصة عملٍ مناسبة سواءٌ في القطاع الحكومي أو الخاص، صناعي أو زراعي أو تجاري، ويتمّ ربطهم بإحدى قنوات التمويل متناهي الصغر بما يمكّنهم من تأسيس عمل مولّد للدخل.

وبهذا نرى أنّ الدولة السورية قد سعت جهدها لمساعدة مواطنيها الفقراء بإيجاد البنية التشريعية المحفّزة لتحقيق هذا الهدف؛ ولكنّ الأهم من ذلك هو التطبيق، سعياً للوصول إلى مجتمعٍ عربي سوري يقلّ فيه الفقر والعوز، وتتحقّق فيه عدالةٌ أكثر في توزيع الدخل.

المراجع

– الجريدة الرسمية السورية المنشورة فيها النصوص التشريعية.

– الموسوعة العربية، مادة الفقر.

تغيّرات جوهرية عالمية في واقع المياه العذبة

ترجمة: د. جميل ضاهر

تجمع هذه الدراسة، والتي تُعدّ الأولى من نوعها، بين الملاحظات التي تعلّقها ناسا على الأرض عن طريق الأقمار الصناعية وبيانات عن الأنشطة البشرية لتحديد أسباب وأماكن التغيير للمياه العذبة في جميع أنحاء العالم.

كشفت دراسة عالمية جديدة تعتمد على الأقمار الصناعية للمياه العذبة على كوكب الأرض أن المناطق الرطبة على الأرض تزداد رطوبةً، في حين أن المناطق الجافة تزداد جفافاً. وترى البيانات أن ذلك يعود إلى عدّة عوامل بما في ذلك ممارسات إدارة المياه البشرية وتغيّر المناخ الناجم عن الاستخدامات البشرية والدورات المناخية الطبيعية.



لقد استخدم فريق البحث الذي تقوده ناسا، والذي يضم هيروكو بودووينغ (Hiroko Beaudoing)، وهـو اختصاصيٌّ في هيئة التدريس في المركز متعـدد التخصّصات لعلوم نظام الأرض في جامعـة ميريلاند (ESSIC)، مجموعـة ملاحظات مدّة استمرّت أربعة عشـر عاماً من بعثة استعـادة الجاذبية واختبار المناخ (GRACE) لتتبُّع الاتجاهات العالمية في المياه العذبة في (٣٤) منطقة حول العالم.

تضمّنت دراسة نُشِرَت في مجلة نيتشر (Nature) في عددها السابع عشر لعام (٢٠١٨م) بيانـات لهطـول الأمطار من مشروع علم المناخ العالمي الذي تقـوده ESSIC، مرفقة بصورٍ أُرسلَـت عن طريق لاندسات (Landsat)، (مجموعة الأقمـار الصناعية المخصّصة لتصوير الأرض) من وكالة الفضاء الأمريكية ناسا، والمسح الجيولوجي الأمريكي وخرائط الري، كما نشرت تقارير عن الأنشطة البشرية المتعلقة بالزراعة والتعدين وعمليات التخزين الاحتياطية. وقد امتدت تلك الدراسة ما بين عامَيّ (٢٠٠٢- ٢٠١٦م).

قـال صاحب المقال (مـات رودل)[١]: إنّها «المرة الأولى التي يتـم فيها تقييم التغيّر في توافـر المياه العذبة، في كل مكان علـى الأرض، معتمداً على الأقمار الصناعية. كان الهدف الرئيسي تمييز التحولات في تخزين المياه الأرضية الناجمة عن التقلبات الطبيعية - الأوقات المبتلـة والأوقات الجافة المرتبطة بظاهـرة El Niño وLa Niña،[٢] على سبيل المثال- من الاتجاهات المتعلقة بتغيّر المناخ أو الآثار البشرية، مثل ضخ المياه الجوفية من طبقة صخرية مائية أسرع من إعادة ملئها».

تتوافر الميـاه العذبة في البحيرات والأنهـار والتربة والثلوج والميـاه الجوفية والجليد المتجمّـد. ففقدانها في الصفائح الجليدية في القطبين - الذي يعزى إلى تغيّر المناخ - له آثار على ارتفاع مستوى سطح البحر. أما على الأرض، فهي واحدة من أهم الموارد الضرورية لميـاه الشرب والرّي. في حين أن إمدادات المياه في بعضـ المناطق مستقرة نسبياً، إلا أنّ بعضهـا الآخر عـادة ما يعاني من الزيادة أو النقصان. لكن الدراسة الحالية كشفت عن نمط جديد ومريك.

قـال الكاتب المشارك في المقـال جيمس فاميغليتي[٣] من مختبـر الدفع النفاث التابع لناسا: «ما نشهده هو تغيّر هيدرولوجي كبير. ونرى للمرّة الأولى في عالمنا نمطاً مميزاً للغاية فـي زيادة الرطوبة في مناطق الأرض الرطبة - تلك هي خطوط العرض المرتفعة والمناطق

المدارية – وزيادة في الجفاف في المناطق الجافة. كما نرى داخل المناطق الجافة كثيراً من النقاط الساخنة نتيجة لاستنزاف المياه الجوفية».

أشار فاميغليتي إلى أن فقدان المياه في بعض المناطق يعود سببه بشكل واضح إلى ارتفاع درجة حرارة المناخ، مثل الصفائح الجليدية الذائبة والأنهار الجليدية في جبال الألب، وهذا سيستغرق وقتاً أطول قبل أن تُنسب الأنماط الأخرى بشكل لا لبس فيه إلى تغيّر المناخ.

وأضاف الكاتب أيضاً: «إنّ النمط القائل بزيادة الرطوبة في المناطق الرطبة وزيادة الجفاف في المناطق الجافة جاء نتيجة لتوقّعات الفريق الحكومي الدولي المعني بتغيّر المناخ في نهاية القرن الحادي والعشرين. لكنّنا سنحتاج إلى مجموعة بيانات أطول بكثير لنكون قادرين على القول بشكل قاطع إن تغيّر المناخ هو المسؤول عن ظهور نمط مماثل في بيانات GRACE. ومع ذلك، فإنّ المسار الحالي هو بالتأكيد مصدرٌ للقلق».

إن القمرين التوءَمين التابعين لبعثة استعادة الجاذبية واختبار المناخ (GRACE)، اللذين أُطلقا عام (٢٠٠٢م) كبعثة مشتركة مع المركز الألماني للملاحة الجوية (DLR)، قاما بقياس المسافة بين القمرين بدقّة لكشف التغيّرات في مجال الجاذبية الأرضية الناتج عن تحرّكات الكتلة على كوكب الأرض. بهذه الطريقة، قامت GRACE بتعقّب التغيّرات في تخزين المياه الأرضية على أساس شهري إلى سنوي لغايةِ انتهاء مهمتها العلمية في تشرين الأوّل عام (٢٠١٧م).

مع ذلك، فإن ملاحظات القمر الصناعي GRACE وحدها لم تساعد بودووينغ ورودل وفاميغليتي وأقرانهم على كشف السبب الحقيقي لهذا المنحى الظاهري.

كما قال بودووينغ، الذي يعمل أيضاً في مركز غودارد التابع لوكالة ناسا: «قمنا بفحص المعلومات الخاصّة بهطول الأمطار والزراعة وضخ المياه الجوفية لإيجاد تفسير محتمل للاتجاهات التي حصلت عليها بعثة GRACE».

وأوضح فاميغليتي أن أحد الأسباب الرئيسية لاستنزاف المياه الجوفية على نطاق واسع هو الزراعة التي يمكن أن تتعقد بسبب دورات طبيعية كما هو واضح في كاليفورنيا. وتفاقمت الانخفاضات في المياه العذبة الناجمة عن الجفاف الشديد من عام (٢٠٠٧م) إلى عام (٢٠١٥م) بسحب المياه الجوفية لدعم المَزارع في منطقة الوادي الأوسط في الولاية.

وقد تبيّن أنّ ما فقدته منطقة جنوبي غربي كاليفورنيا من المياه العذبة يعادل (٤) غيغا طن كل عام في أثناء تلك المدّة مع العلم أنّ كل غيغا طن من الماء تعادل كمية الماء الموجودة

في (٤٠٠,٠٠٠) مسبح أولمبي[٤]. وولاية كاليفورنيا تحصل على معظم مياهها العذبة من الأمطار ومن الثلوج التي تتجمع في منطقة سييرا نيفادا[٥] ككتل ثلجية ثمّ توزَّع عن طريق سلسلة من الخزانات بعد ذوبان الكتل الثلجية هذه. عندما أدّت الدورات الطبيعية إلى سنوات جافة ، مما تسبب في تقليص حجم الثلج والمياه السطحية، اعتمد الناس على المياه الجوفية بشكل أكبر.

كما تعكس الاتجاهات التنازلية في المياه العذبة التي تشهدها المملكة العربية السعودية الضغوط الزراعية. من عام (٢٠٠٢م) إلى عام (٢٠١٦م)، كانت المنطقة تفقد (٦,١) غيغا طن سنوياً من المياه الجوفية المخزنة. كما أنّ سلسلة من صور الأقمار الصناعية (Landsat) تظهرُ زيادةً في مساحة الأراضي الزراعية المروية في المناطق الطبيعية القاحلة من عام (١٩٨٧م) حتى الوقت الحاضر، وهو ما يفسر زيادة السحب.

أشار رودل إلى أنّ الدورات الطبيعية للسنوات الممطرة والجافة يمكن أن تسبب أيضاً اتجاهاً في سجل بيانات الأربعةَ عشرَ عاماً والذي من غير المحتمل أن يستمر. مثال على ذلك حوض غربي زامبيزي ودلتا أوكافانغو، وهو حفرة ريفية حيوية للحياة البرية في شمالي بوتسوانا[٦]. في هذه المنطقة ارتفع مخزون المياه الأرضية بمعدل وسطي يبلغ (٢٩) غيغا طن سنوياً من عام (٢٠٠٢م) إلى عام (٢٠١٦م). وقد جاءت تلك المدّة الرطبة في أثناء بعثة GRACE بعد ما يقارب العقدين من الجفاف. ويعتقد رودل أن هذه حالة من التقلبات الطبيعية تحدث على مدى عقود في هذه المنطقة من إفريقيا.

وجد الباحثون أن مجموعة من الضغوط الطبيعية والبشرية يمكن أن تؤدي إلى سيناريوهات معقدة في بعض المناطق. وقد حصلت سابقاً انخفاضات غير موثّقة للمياه في شمال غربي الصين في مقاطعة شين جيانغ. هذه المنطقة التي تساوي بحجمها حجم مدينة كانساس[٧]، وتقع إلى غربها كازاخستان وجنوبها تقع صحراء تاكلامكان وتضم الجزء المركزي من جبال تيان شان.

اضطر رودل وزملاؤه إلى توفير عوامل كثيرة لكشف سبب اختفاء (٥,٥) غيغا طن من المياه الجوفية المخزّنة سنوياً في مقاطعة Xin Jiang. لم تكن قلّة الأمطار السبب في ذلك. كما حصلت إضافاتٌ إلى المياه السطحية من ذوبان الأنهار الجليدية الناجمة عن تغيّر المناخ وضخ المياه الجوفية من مناجم الفحم. لكن هذه الإضافات استُهلكت في ريّ الأرض المزروعة ونتيجةً لتبخّر المياه في المساحات الصحراوية.

أمّـــا ما جاء بعد GRACE، والذي أطلق عليه اسم نتائج GRACE ، وهو بعثة مشتركة مع المركـــز الألماني لأبحاث العلوم الجيولوجيـــة (GFZ)، يوجد في قاعدة فاندنبرغ الجوية في كاليفورنيا إذ تجري الاستعدادات النهائية للإطلاق.

الهوامش

(١)- مات رودل: رئيس مختبر العلوم الهيدرولوجية في مركز غودارد لرحلات الفضاء التابع لناسا.

(٢)- El Niño : دورة مناخيـــة في المحيط الهادئ لها تأثير عالمي على أنماط الطقس. تبدأ الدورة عندما تتحول المياه الدافئة في المحيط الهادئ الغربي الاستوائي شرقاً على طول خط الاستواء باتجاه سواحل أمريكا الجنوبية.

La Niña : ظاهرة تبريد المياه في منطقة المحيط الهادئ الاستوائية التي تحدث على فترات غير منتظمة وترتبط بتغيرات واسعة النطاق في أنماط الطقس التي تكمل تلك الخاصة بظاهرة El Niño، لكنها أقل اتساعاً وأضراراً في آثارها.

(٣)- جيمس فاميغليتي: عضو في مختبر الدفع النفاث التابع لناسا.

(٤)- يتسع المسبح الأولومبي لـ ٦٦٠ ألف و٤٣٠ غالون من الماء.

(٥)- سلسلة جبال في غرب الولايات المتحدة، بين وادي كاليفورنيا المركزي والحوض العظيم.

(٦)- بلد في إفريقيا الجنوبية.

(٧)- كانساس مدينة في ولاية ميزوري الأمريكية مساحتها نحو ٥١٣ كم٢.

المصادر

- جامعة ميريلاند.

مقامات
الدكتور غازي طليمات

د. وليد محمد السراقبي



تعـرّف المقامة بأنها قصَّـة قصيرة يبثّ فيها الكاتب ما يشاء من أفكار أدبية أو فلسفية، أو يسجِّلُ فيها ما يعنّ له من خَطَرات وجدانه، أو يَفْرِش فيها لمحة من لمحات الدّعابة والمجون(١).

كان هــذا الفن قد أظهر أنــواع النثر في القرن الرابع الهجري. وقرَّ عنـد كثيـر من الدارسيـن أن بديع الزمـان الهَمَذَاني مبتـدع هذا الفن وصاحـب الريـادة في ابتكاره، حتى إنه مـا إن تذكرُ المقامة حتى يكون بديـع الزمـان أول اسم يلوح في الأفـق. والتمس بعضـ الدارسين سبباً لذلك هو نزعته الفارسية، لما شُهِر عند الفرس من حرصهم على القص والحديث المصنوع(٢).

ولكـن البحـث التاريخـي يقف بنا علـى المبتكر الحقيقـي لهذا الفن، وأعني بـه ابن دريد الأزدي اللغـوي المعـروف صاحـب معجـم الجمهرة (ت ٣٢١هـ). يؤكد ذلك ما ذكـره أبو إسحق الحصْري لدنْ حديثه عن بديع الزمان.

«.... ولمـا رأى – يعْنــي بديع الزمان – أبا بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي أغرب بأربعيــن حديثاً وذكر أنه استنبطها من ينابيع صــدره، واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصـار والبصائــر، وأهداها للأفكار والضمائر، وفي معارضــ عجمية، وألفاظ حوشية، فجــاء أكثرُ ما أظهر تنبو عــن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبَها الأسمــاعُ، وتوسّع فيها، إذ

صـــرّف ألفاظهـــا ومعانيها، في وجوه مختلفة، وضروب متصرفـــة، عارضها بأربعمئة مقامة فـــي الكُدية تذوب ظَرفاً، وتقطـــر حسناً، لا مناسبة بين المقامتيـــن لفظاً لا معنى، وعطف مساجلتهـــا، ووقف مناقلتهـــا بين رجلين: سمّى أحدهما عيسى بن هشـــام، والآخر أبا الفتح الإسكنـــدري، وجعلهما يتهاديان الدّر، ويتنافثـــان السحر، في معانٍ تضحك الحزين، وتحرِّك الرّصين، يتطلّعُ منها كلَّ طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية»[٣].

ولكـــن، إذا كان ابن دريد مبتكر هذا الفـــن، «فإن عمل بديع الزمان في هذا الفن أقوى وأظهـــر.... والذين كتبـــوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن بديع الزمان، فهو بذلـــك منشئ هذا الفـــن في اللغة العربية». فعلى يديه استوت جنســـاً أدبياً وفناً من فنون النثـــر العربي في القرن الهجري الرابع، وغدت لها معالمها ومذاقها، وصوّة يتهدّى بها من جـــاء بعده من الأدباء والمنشئين، كابـــن بناتة السعدي (ت ٤٠٥هـ) الذي لم تحفظ عنه إلا مقامـــة واحدة[٤]، وابن ناقيا (ت ٤٨٥هـ) الذي أنشأ مقامات عدة تختلف نهجاً وأسلوباً عن مقامات البديع.

ولما جاء أبو محمد القاسم بن علي الحريري جعل «فن المقامات شريعة أدبية، حتى غدت مقاماتـــه مضـــرب المثل في الفصاحة والبيان، حتى عُدّ أشهر مـــن طرق باب هذا الفن، وإليه أُرجع الفصل في ذيوعه وانتشاره»[٥].

وقـــد كان لبديع الزمان فضـــل انتقال هذا الفن إلى الشعوب الأخرى فانتقلت إلى الفارسية فكتـــب أبو بكر البلخي (ت ٥٩٩هـ) أشهر المقامات في الأدب الفارسي أدارها على موضوعات مختلفة، كالمناظرات بين الشباب والشيخوخة، والربيع والخريف، وغير ذلك...

وعرفهـــا الأدب العبري أيضاً بفضل يهود بن شلومو الحريزي مترجم مقامات الحريري إلى العبرية، ومنشئ خمسين مقامة على نمطها دعاها (سِفر تحكموني).

ونشر جبريل قرداحي في بيروت سنة (١٨٨٩م) خمسين قصيدة على نمط مقامات الحريري، وهي منظومة باللغة السريانية[٦].

وعلى امتداد الأزمنة كان لهذا الفن وجوده واشتهاره، فكتب ابن الصيقل (ت ٧٠١هـ) مقامات تقوم على موضوعات نحوية وفقهية، ووصف ابن الوردي (ت ٧٤٩ هـ) في مقاماته البلدان، وربما يمكن أن ندَّعي أن السيوطي كان خاتمة من كتبوا في هذا الفن من المتأخرين، فكانت مقاماته

مـــن أشهر مقامات العصور الوسطى، ولكن «هي أشبه ما تكون بالرسائل المسجوعة، دون بطل راوٍ تناولــت موضوعات الطيب وفوائـــده، وأنواع الرياحين والأزاهيـــر، إضافة إلى موضوعات جدلية في البعث والجزاء، والصوفية...»(٧).

واشتهــر في العصر الحديث مـــن مرتادي هذا الفن حسن العطار، في مصر، والألوسي في العــراق، وفارس الشدياق وناصيف اليازجي في بلاد الشام. وكان آخرهم أكثر متقني هذا الفن وضابطيه، فقد خلَّف ستين مقامة بطلها ميمون بن خزام وراويها سهيل بن عباد(٨).

ويكاد هذا الجنس الأدبي يندثر وتنمحي آثاره، فقد افترشت الساحةَ فنون الرواية والقصة، والقصـــة القصيرة، والأقصوصة، والقصة القصيرة جـــداً، فركنت المقامات في بطون الكتب، يرتادهـــا من يرتادها، ويعود إلى الاستمتاع بهـــا من يعود دراساً أو متذوقاً أو مقارناً. ولكن راق للأستـــاذ الدكتور غـــازي مختار طليمات أن يرتـــاد هذا الفن ليكون مراحـــاً عن جفاف النحو وقواعده، وتفيؤاً لظلال القَصِّ وتصويره، فيكتب في عدد من الصحف المحلية والعربية جملة مـــن المقامـــات يبقيها «وثيقة لهذا الفـــن المتألق، الذي لم يعد كثير مـــن طلاب العلم والأدب يعرفون شيئاً عنه، ولتكون وسيلة معرفة، وأسلوباً نقديّاً لكل من يحاول إصلاح المجتمع ويسعى إلى تطويره»(٩).

وإذا نظرت في سيرة الرجل العلمّية يلفت نظركَ تلك الميادينُ الرحيبة التي يرتادها الدكتور غـــازي طليمات، من دراسات نحوية، وتحقيقات لكتب لغوية أو نحوية، أو كتب تعليميَّة تطبيقيّة تتأبـــى على المقصد التجاري، أو مسرحيات شعرية (المحنة، عين جالوت، محكمة الأبرياء) أو دواوين شعرية (طواف لا ينتهي، ٢٠٠٨م) أو دراسات عروضية (عروض الشعر العربي، ١٩٩٤م، موسيقا الشعر، ١٩٩١م)، أو دراسات أدبية على رأسها يأتي مشروعه لتأريخ الأدب العربي شعره ونثره في موسوعة تبلغ أربعة عشر جزءاً صدر منها حتى الساعة ثمانيةُ أجزاء.

ولا أبالـــغ إذا قلـــت: إنَّ الدكتور غازي طليمات مـــن الأمثلة النادرة إن لـــم يكن مثالاً نادراً حقّـــاً لرجل العلـــم الصبور، والباحث الجاد الذي يصبر أشدّ ما يكون الصبر على لأواء البحث، والقـــارئ النّهـــم، والأكاديمي الذي لا يعرف غير مناهل العلم نسبـــاً، ولا يقرّ إلا بأنه راغب في الازدياد من العلم.

ويكفيك برهاناً على ما نقول صبره على تلخيص قصة الحضارة لـ(ول ديورانت) في خمسة عشر جزءاً، بأسلوب عربي مبين تبزّ الأصل المترجم لغة وإشرقاً وتعلو عليه(١٠).

أما مقاماته فتقع في ستٍّ ومئتي صفحة من القطع المتوسِّط[١١]، وتضم ثلاثاً وثلاثين مقامة، أولهـا: المقامة الدكتورية، وآخرها المقامـة الفنية. وفيما بينهما مقامـات بعناوين مختلفة، كالمقامة الجامعية، والمقامة الرمضانية، والمقامة الطنبرية، والمقامة التقاعدية،...إلخ.

وتتعـدد المقاصد التي ترودهـا المقامات، ولكنها كلَّها تقصد إلـى تشريح كثير من العلل والأدواء التي تنخر بنيان مجتمعنا العربي، وتعشش في زواياه، وتهدم الثابتَ من أركانه.

وبـدءاً من العنوان الذي اختاره علماً عليها يمكننا أن نتصوّر أكثر مضامينها والعنوان -كما غدا معروفاً- يشكل عتبة أي نص أدبي. والعنوان الذي اختاره صاحب المقامات عنوان مباشر لا مواربـة فيه ولا همز ولا لمز، فهو «مقاماتٌ ساخـرةٌ من عيوبٍ سافرة». فالعنوان يوحي بأن مدارها على السخرية من أمراض واضحة لكل ذي عينين.

تعالج هذه المقامات مشكلات شتى، وتفضح عيوباً متراكبة متراكمة، منها ما يخصّ الثقافة، ومنهـا ما يتعلَّق بالسياحة، ومنها ما يرتبط بالخدمات، وما ينصبّ على العلم والتعالم، والخلل الوظيفي، والأمراض الاجتماعية، والفنية، والصحيَّة.

ولا يخفى أيضاً على دارس المقامات أنّ الكاتب يتقمَّص شخصيتي الراوية والبطل، وأعتقد أنَّ المؤلف قد أصاب في اختيار اسمي البطل والرواية، فالراوية (حبيبُ بنُ لبيبٍ)، وهو المؤلف نفسـه، إذ إن البطل حبيبٌ إلى نفس الكاتب، وهو إلى جانب ذلك لابدَّ أن يمتلك من خصائص الحصافـة والفهـم ما يقدره على النقد والتصوير، فليس كل أحد يقدر على ذلك وإن كان ممن يلمس ذلك بيديه، أو يصطلي بناره.

أما البطل فهو سيّار بن عيَّار، ويلحظ ههنا قدرة الكاتب على اختيار الاسم للبطل مستعملاً صيغتي مبالغة اسم الفاعل، ولعلَّ هذا يعكس لنا أثر المعجم اللغوي للكاتب في اختيار المباني اللغويـة المفصحة عن المعاني. إنـه سيَّار، كثير السّير والتّطواف فـي جنبات المجتمع وبين ظهرانيـه، وهو إلى جانب ذلك عيَّـار، أي إنّه كثير النقد لما حوله، وهو يوحي أيضاً بأنه واحد ممن يحترفون العيارة والشطارة والكُدية.

وليس في الموضوعات التي تعرضها هذه المقامات عرضاً فاضحاً ما هو من بنات الخيال، بل إنَّ ما فيها لينفضح بما ينضح به الواقع نضحاً.

ولا بأس بنا وقد قدّمنا ما قدّمنا عن فن المقامات عامة، وقبل أن ندخل إلى البنية الفنية لها من أن نلمَّ ببعض موضوعاتها، ومنها:

١- **البُعْـد العلمـي**: وهذا يرتبـط بالبنية الأخلاقية لبعض أفـراد المجتمع، ويقوم على الادِّعـاء والانتفاج والتزييف. ومن ذلك سَعْي حثيث لدى بعض الأدعياء للحصول على الألقاب العلميَّة التي لا تخفي وراءها إلا ادّعاء وضحالة. ويمثِّل ذلك (المقامة الدكتورية)، ومدارها أن صديقـاً للبطل عرف بالكسل في تحصيل العلم والتخلّـف عن ركب المتعلّمين... ولكن تمضي السنـونَ، ويعرِّج البطل (سيّار بـن عيّار) على دار صديقه التي كان يتـردّد إليها، فيقول: «بعد أربعـة أعوام، بالكمـال والتمام، من التردّد على هذا المضيف اللطيـف، أتيت يوماً داره حيث أشتـو وأصيف، فوجدتها خاوية، لا تسمع فيها لاغية. فرحتُ أضرب الباب والنوافذ والجدران، حتّى خرج الجيران، وكلهم يسأل عما أفعل. فقلت أين فلان؟ قالوا: رحل إلى شهادستان. وكدت أسألهم عن هذا البلد، ثمّ سكتّ كي لا أُتّهم بالجهل والفَنَد[١٢]. فمضغت اللسان، بأسنان الكتمان، وتجرَّعـت أشواك الإحساس بالتذلُّل. لئلا يرميني الناس بالتسوّل، وعـدت إلى قريتي بخفّي حُنَين، كأنني دائنٌ غلِق عليه الدين»[١٣].

وبعـد سنين، وقد شدَّ البطل سيّار بن عيار عصا الترحال إلى بلد عربي قصيّ، وحينما كان يتصفّح جريدة يبحث فيها عن خبر جديد، وقع بصره على إعلان عن محاضرة يلقيها فلان الذي تخرّج في (شهادستان) وما كادت عين البطل تصدِّق، ولكنَّ «الاسم هو الاسم، مشفوعاً (بالدكتور) للبرهـان على وفرة العلم»[١٤]. ولا يدري البطل كيـف أمضى ليلته تلك في انتظار إشراق شمس الغد، ومجـيء الوقت المحدَّد للمحاضرة، فلما كان الغد غدا إلى المكان، الذي حدّده الإعلان، وانـزوى سيّار بن عيَّار خلف رجـلٍ طُوال، شامخ الراسخ كالتمثال، ليرى المحاضرَ ويقطعَ الشك باليقين، وههنا عصفت في نفسه ريح التساؤل والتردد، فمع «أنّ رؤيته أثبتت شخصيته ودكْترته، فقـد بقيت الأمارّة بالسوء تشكو من شكوكها وتنوء، وتقـول: ليست الدكترة بالشكل، بل بالعقل، ومحلّها الإبداعُ لا النّقل». ولم ير البطل بدّاً من أن يضع المحاضر على المحك فيناظره ويحاجّه ويقرع البرهان بالبرهان. يصوِّر ذلك فيقول: «وبعد أن فرغ المحاضر قلت في نفسي: آنَ الأوانُ، وجاء وقت الامتحان. قمْ يا رجلُ وناظر المحاضر، لكن المحاضر أعلن الفِرار من الحوار، متعلّلاً بأوهى الأعذار، ونزل عن المنصّة، وفي حلقي مما أكظم ألفُ غصّة»[١٥].

وهنا لحق سيّار بن عيّار بالمحاضر، وعدا وراءه عَدْو الظليم، ولكن المحاضر انطلق «بسيارة وضـاءة كالدرَّة، فاقتفيته بسيارة أجرة، وقبل أن يقتحم باب الدار قلت: يا دكتور فلان، أنا سيّار بن عيَّار».

«فلمّا تعرَّف الصَّوت التفت إليّ، وتلقّى بذراعَيْه ذراعيَّ وعانقني أطول عناق، يعدلُ طول الفراق. ثم قلتُ له: أصبحتُ بشهادتي مختارَ حارتي، فبارِكْ لي بالمخترة قبل أن أبارك لك بالدكترة: فبارَكَ وباركتُ، ولم يسألني كيف، ولكنني سألتُ، فاندفع يقول:

لما ضنّت عليّ الشآم بالإجازة، خُيِّل إليَّ أنني لن أحملها قبل أن يحملني نعشُ الجنازة، فيمّمت شهادستان قبل الموت، وقبل أن يعزّ الإدراك بعد الفَوْت. فقلت: رحمك الله يا فلان أين تقع شهادستان.فقال: دعْك من أين ومتى وأيّان، وسلْني كيف نجحتَ وأفلحْتَ، وما الذي بذلت، حتى وصلت؟ قلت: قد سألتُ.

قال: قدَّمْتُ إلى جامعتها أوراقاً من جامعة الشام، عليها أرقامٌ وأختامٌ، ومعها كدْسٌ من دولارات العم سام، فنظر أهل الجامعة إلى العم، وتعاموا عن الرقْم والخَتْم، وقالوا: أوراقك تعدلُ إجازة، من الدرجة الممتازة، متى تسجِّل لنيل الماجستير؟ قلت: فيم التسجيل والتأجيلُ، والتعجيلُ أحزم وأفضل، لمن نالَ ونوّل. قالوا: لا بدّ منهما، تسجِّل اليوم، وتناقش بعد شهر. فمرَّ الشهرُ مرور دهر، وعدت بعده وتحت إبطي رسالة في الغناء والقوافي، أقارن فيها فهد بلّان بوديع الصافي. وناقشت القوم أروع نقاش. وأنا -كما عهدتني- مع الكلاب كلبٌ هرَّاش، وفي ساحِ الكفاح كبشٌ نطّاح، فأفحمتُ القوم، وحملتُ الماجستير من ذلك اليوم»[١٦].

وهنا سأله سيّار بن عيّار عن سرّ شهادة الدكتوراه، فقال: «مملكة شهادستان مبدؤها واضحٌ فاضح، كما تراني وأراك، وكما تضيء الأقمار في الأفلاك. قلت: وما هو؟ قال: مبدؤها هاتِ وهاكَ، أي: ادفعْ وسجِّلْ، وعجِّلْ ولا تؤجِّلْ، كي تُخْليَ المكان لسواكَ، كما تخلي فاكَ، من سِواكِ الأراكِ».

وانتهى الأمر بسيَّار بن عيّار إلى أن يقف على حقيقة المحاضرة التي ألقاها خرِّيج (شهادستان) فقال متسائلاً:

«حدِّثْني عن المحاضرة بعد الدكتَرة، أهي مستعارةٌ أم مُستأجرة؟ قال: كتبها لي فلانٌ بالأُجْرة، وأقْرَأَنيها حتّى علَّمنيها فُلانٌ بالسّخْرة، فقرأتُها على المنبر قراءةَ الببغاءِ، كأنَّني من البُلغاءِ. فهل أنا آثمٌ في الاتجارِ بالألقابِ، وتسخيرِ الأحبابِ ذوي الألبابِ؟ وما الحدّ الذي يُعَاقَبُ بِهِ سفيهٌ، إذا ارتدى جُبَّة فقيهٍ؟ ففارقتُه، وأنا أُنْشِدُ بالهمْس، لعلّيَ أشفي النفْس من داءِ النّحْسِ:

سيّارُ حَسْبُكَ مَفْخَرةْ
بالعلمِ أو بالمخْترةْ

واقصِدْ شهادستان علّـ
ـكَ أنْ تفوزَ بدكترةْ

فيها التفاخُرُ والتكاثرُ والغِنى والبَخْترةْ».

٢- **البعد الثقافي:** كان المشهدُ الثقافي عامراً بالحيوية قبل أن تغزو الفضائيات البيوت، فكان ارتياد المراكز الثقافية والنوادي الاجتماعية دَيْدن محبي الثقافة والعلم، يتحمّلون في سبيله ما يتحملون.

وقد رصد الدكتور غازي طليمات هذه الظاهرة التي لم يعدْ لها في الواقع الحقيقي مثل هذا الحضور، فقد دُعي عمر أبو ريشة لإحياء أمسية شعرية في حمص وحماة، وغصَّت الأماكن بالحاضرين، فكتب د. غازي طليمات مقامة دعاها (المقامة الحموية) يسرد فيها على لسان بطله سيّار بن عيّار ما جرى له في واحدة من هذه الأماسي فقال: «قادني النزوع العاطفي والحرص، إلى المركز الثقافي بحمص، فقصدتُه لأصفّي كَدَر المعيشة، بالإصغاء إلى أبي ريشة. فإذ المركز بالناس غاصٌّ، لا يقتحمه إلا قنّاصٌ أو غوّاص. قلت: زاحمْ يا ولد، ولا تأبهْ لأحد. زاحمتُ فزُحِمتَ، ولُطِمتُ ولُكِمت، ثم لفظني العبابُ الصّخابُ، من مصراعِ الباب، فوقفتُ بعيداً عن المائدة، كالقطّة الشاردة، لعلّي أظفر ببعض الفائدة، لكنني خرجت من المأدبة بلا عائدة. وأخوك في مآدب الأدب، من تلاميذ أشعب، يطمع فيما يسمع، ويبلَعُ ولا يشبعُ»(١٧).

ولكنّ سيّار بن عيّار لم يقنع بهذه الأمسية، فلم يظفر منها بطائل، فقد تناهى إلى سمعه أن (عمراً أبا ريشة) قد دُعي إلى لقاء أدبي في حماة، قرَّر أن يتبعه، فقال يصف ما وقع له: «فطرتُ إلى حماة، طيرانَ البُزاة، واقتحمتُ الحفل اقتحام الغُزَاة، فظَنَّ الرُّقباءُ أنني من الأدباء، فأعزُّوني أيَّ إعزاز، وأقعدوني بين وليد قنباز وعدنان قيطاز، فهششتُ وبششتُ، وانتعشتُ بعدما انكمشت»(١٨).

ولما انتهت الأمسية وأعلن العريف اختتامها أراد سيّار بن عيّار أن يقْفُلَ راجعاً من حيث أتى، ولكن القوم اعتلقوه وأمطروه باللوم قائلين له: «كلّا لا مفرَّ ولا وزَر. ستسمعنا كما سمعتَ عمر. قلت: أنشدوا أتسمّعْ، وغرِّدوا أتمتَّع، فأنشدوا وغرّدوا، وامتعوا بما ردّدوا.

قالوا: من أجدبَ انتَجعَ، ونفع بما انتفع، ولحماة على حمص حقُّ الجوار. قلت: أنا سيّار بن عيّار، أصيِّفُ في دارٍ، وأشتو في دارٍ، لأتسقَّطَ الأخبارُ، وأتلقّط الأشعار. قالوا: هاتِ مما تسقّطت، وأسمعنا مما تلقّطتَ. قلت زار حمصيٌّ مدينة أبي الفداء، فتحلّق حوله الشعراء،

وحـــاوروه وعزّوه في الحوار، ليستفزّوه للشجار، فحار كيف يتخلّص، وحاول أن يتملّص، ثم قال بعدما تمطّط وتقلّص:

قـالـوا: حـمـاةُ حـمـ
ـص وهل تُكِنّ الحبَّ كَنّةْ؟
هـذي تـكـيـد، وذي تـردّ
الـكـيـد منطلق الأعـنّـه
فأجبتُ: لا، بل توءما
ن تساقيا نُسْغَ الأجنَّة
كلتاهما رضعتْ من العا
صي فعاشت مرفهنّه
عشقته بنت ابن الولـ
ـيد فجاورته مطمئنّه
وحماة قد شقَّتْ له
في قلبها قلباً أجنَّهْ
أحماةُ، هل لي في حِما
ك، وقد أطعتُ هواك، جُنَّهْ
آوي إليك، كما أوى الـ
ـعاصي، فصار ثراك جنَّه
وجَبَاك ما أحبوك حيـ
ـن كساك نضرته وفنّه
قالت -وقد بسطت جنا
حيها-: نعم، وبغير منَّهْ»

٣- البعد التجاري: وتعكسه مقامته التي أطلق عليها اسم (المقامة الطللية). وهي في حقيقتها بكاء على مسارح الجمال الذي وهبه الله – تعالى – الطبيعة، ولكنّ يد الجشع والطمع وعبادة الدرهم والدينار، وانعدام الحسّ بجمال الطبيعة الأخّاذ، جعل (تتار التجَّار) يزحفون بالبناء المتطاول، وعلب الكبريت التي يسمونها بيوتاً، وذلك على حساب الطبيعة الخلابة، والمياه الدفاقة، والأشجار المحلّقة، فوق المياه المترقرقة. يصف سيّار بن عيّار ما حصل لأماكن النُّزْهة والاستمتاع بالجمال فقال:

«من نصف قرنٍ من الزمان كانت الغُوطة المفضية إلى الدبلان، أنْزَه من بستانٍ في نيسان، يهديها العاصي ساقية من الماء كأنّه اللجين في الصفاء. وعلى جانبي الساقية، تشمخ أشجار عاليـــة، وتنساح ظلال غافيـــة. وتحت الشجر المحلّق، وفوق المـــاء المترقرق، تنحني قناطر كخصور الحَور، ركعت لله فتحولت إلى جسور.

قلت: عافاك الله، أين ذهب كلُّ هذا الجمال، ولماذا تصفه وصفَ مَنْ يقف على الأطلال؟ لقد غزا الغوطةَ صنفٌ من تتار التجّار، يكره الجمال والأشجار، ويعشق المال والأحجار، فغيض الماء، ورفع البناء، وتحوَّلت الساقية إلى قبور، دُفنت فيها خُصور الحور.

قلت: لماذا لا تعاقب الشرطةُ المخالفَ من المشاة، كما تعاقبُ المخالفةَ من المشاة، كما تعاقبُ المخالفةَ من السيّارات؟ قال: فطرتنا أن نحسِنَ في البداية، ونسيء في النهاية، فيؤول البنيان إلى خراب قبل أن يرسخ، والعمران إلى يباب قبل أن يشمخ. ومن يحاسبُ ويعاقب إذا تغافل المحاسب، وتعامى المراقب؟ ألا ترى كيف اجتاح الجشَعُ الوجائب؟

لقـــد اكتُسِحتْ حدائق الدور والقصور، وبُنيت فيها دكاكيـــنُ كالجحور، يفوحُ منها البخار والقتار (الدخان)، بعدما كانت تتضوّع فيها الأزهار، ألا إنّ التجّار هم الفجّار»[١٩].

يستطيـــع قارئ هذه المقامات أن يقف على البناء الهيكلي العام لكلٍّ منها، والأسس الفنية التي اتـــكأت عليها. فمن جهة الهيكل العام يلاحظ الدارســـ أنها قائمة على حكاية يسردها راوٍ هـــو حبيب ابن لبيب على لسان بطل هو سيّـــار بن عيّار، وهي تعالج قضيّة اجتماعية، أو أخلاقية، أو علميّة، أو ثقافية، أو اقتصادية،...إلخ.

وتنتهي البنية الخارجية للمقامة ببضعة أبيات من الشعر تمثّل إيجازاً للمشهد أو للموضوع المعالج.

أما على المستوى الفني فيمكننا أن نلحظ جملة من الخصائص الفنية التي تسم هذه المقامات.

١- تقنيـــة السرد القصصي الموجز: كانت هذه السمة هي الغالبة على المقامات، ذلك أنّهـــا نأت عن التطويل في السرد القصصي، واعتمدتْ على العرض السريع للأحداث، وعدم الجري وراء التفاصيل التي قد تبتعد بالقارئ عن متابعة الحدث وتناميه.

٢- أسعف تلك التقنية الموجزة في السرد جملٌ قصيرة متتابعة متدفقة تغلب عليها الأفعال وتقل الجمل الاسمية، ومعلوم أن الجمل الفعلية هي الأكثر قدرة على نقل الحدث وتصويره.

٣- اللغة التصويرية الساخرة.

٤- المعجم اللغوي الثّر.

٥- الإيقاع القائم الذي تحققه أمور منها: قصر الجمل، وَالسجع ولزوم ما لا يلزم في أواخر الحروف من فواصل، حتى إنه ليلتزم في بعض الأحيان ثلاثة أحرف، وهذا ما يذكرنا بلزوميات المعري. من أمثلة ذلك: «ورنّق على محيّاه كدَرُ المقت، ثم انتقل منه إليّ المقت، مع مرور الوقت». وقوله: «وأنا، منذ خلقت، نحيلٌ نحيف، وزني طفيف، وحملي خفيف»[٢٠].

وقوله: «من إبداعها اللطيف أثقَفُ فأتثقّف، ومن إمتاعها الشريف أرشف، فأتعفّف»[٢١].

ويعضد ذلك لغةٌ تعيد إلى فن المقامة ألقه، وتوظيفٌ ناجح لمعجم لغوي دفّاق تتمسّك الكلمة فيه بتلابيب أختها وتتراص في تركيب لغوي لا أثر فيه للتصنّع والاجتلاب من خارج السياق، فإذا جاء النص القرآني جاء في حاقّ موضعه، وإن احتاج السياق إلى توظيف مثل عربي أو شعبي جاء كأنّما لم يُخلق إلا لهذا التركيب.

وإذا وقع قارئ المقامات على ألفاظ هي إلى الغرابة أقرب، ومن الحوشيّ أدنى، فما كان ذلك ليقطع على القارئ متعته، أو ينحرفَ به عن اقتناص المعنى.

فمن هنا تأتي «قيمة هذه المقامات الانتقادية اللاذعة التي ما إنّ تبدأ بقراءة أول سطر فيها حتّى تشدّك، وتجذبك إلى ضفافها، وتوقظ في أعماقك حبك للغة العربية الأصلية والمشرقة،... فهي قائمة على أسلوب نقدي يخامر المواجع، ويكشف عن كل ما هو سلبي، من خلال أسلوب إلى اللغة العربية ومتذوقيها ودارسيها من خلال هذا الفن أجلّ خدمة للأدب واللغة والناشئة، بعد أن كادوا ينسون هذا الفنّ وجمالياته»[٢٢].

إن ما سبق أن أوردناه من خصائص اتسمت بها مقامات الدكتور غازي طليمات يمكن جعلها خصائص لفن المقامات عامة، ويدفع بنا إلى الاعتقاد أن فن المقامات له أصوله وقواعده التي يجب توافرها فيه، ذلك أن هذا الفن يحتاج إلى تعاضد الموهبة، والمقدرة اللغوية، والبديهة الحاضرة، والخيال المجنح، والتصوير عبر ألفاظ اللغة وتراكيبها، ولذا يمكن أن نقول ونحن على درجة من الاطمئنان: لن يعود إلى المقامات ألقها، ولن يعود إلى هذا النمط الأدبي انتشاره، فهيهات هيهات أن يتحقق وجود هذه الخصائص إلا فيمَن هُيّئ ليكون من روّاده.

الهوامش

(١)- النثر الفني في القرن الرابع الهجري: د.زكي مبارك، ص ٢٤٢.

(٢)- المرجع نفسه، ص ٢٤٢.

(٣)- زَهَر الآداب ١ / ٣٠٧، وانظر: النثر الفني ٣، ٢.

(٤)- النثر، ص ٢٤٧.

(٥)- النثر، مرجع سابق ، ص ٢٤٧.

(٦)- النثر، مرجع سابق، ص ٢٥١ - وما بعد.

(٧)- مقامات ساخرة المقدمة، ص ٦.

(٨)- أهل الكدية، عبد النافع طليمات، ص ٥.

(٩)- المقدمة، ص ٧.

(١٠)- صدرت عن دار طلاس.

(١١)- صدرت عن دار الإرشاد للطباعة والنشر في حمص سنة ٢٠٠٩م. وأود ههنا الإشارة إلى أنَّ الدكتور عبد السلام العجيلي قد كتب مجموعة من المقامات ونشرها سنة ١٩٦٣م، ولكنها - بحق - لا ترقى إلى مقامات الدكتور طليمات لا مبنى ولا معنى.

(١٢)- الفند: الخطأ.

(١٣)- مرجع سابق، ص ١٧.

(١٤)- مرجع سابق، ص ١٧.

(١٥)- مرجع سابق، ص ١٨.

(١٦)- مرجع سابق، ص ١٩.

(١٧)- مرجع سابق، ص ١٠١.

(١٨)- مرجع سابق، ص١٠٢.

(١٩)- مرجع سابق، ص ٢٣-٢٤.

(٢٠)- مرجع سابق، ص ٥٥.

(٢١)- مرجع سابق، ص ٤٥.

(٢٢)- المقدمة، ص ١٢.

بينَ ثقافةِ الطِّفلِ وطفلِ الثَّقافةِ

قحطان بيرقدار

كـم نحنُ في حاجةٍ إلى النِّقاش والتَّداوُلِ والبحثِ في ثقافةِ الطفلِ وتنميتِها، ولاسيّما أنّ الدِّراسـاتِ النَّظريَّـةَ والتَّطبيقيَّـةَ فـي هـذا المجالِ تُعـدُّ شحيحةً جدّاً فـي مُجتمعاتِنا العربيّـةِ عُمومـاً، فإذا نَظرْنـا إلى مقدارِ ما قدَّمْناهُ للطفلِ وثقافتِـهِ كمُمارَساتٍ فعليّةٍ على أرضِ الواقعِ تجسيداً لتلكَ الدِّراساتِ رأيناهُ ضئيلاً جدّاً، ومُتخبِّطاً، وفوضويّاً، بل عبثيّاً في بعضِ الأحيـانِ... وذلكَ لأنّنا نفتقرُ إلـى الأساسِ النَّظريِّ المتيـنِ والوافي، ومرجعُ ذلكَ كُلِّـهِ أنّنـا لا نُولي ثقافةَ الطفلِ الأهميّةَ التي تستحقُّها، وأنّنا مُقصِّرُونَ جدّاً في هذا البابِ على الرَّغمِ من أنّنا نعرفُ، على نحوٍ أو آخَرَ، أنّ المُجتمعاتِ المُتقدِّمةَ لم تُصبحْ مُتقدِّمةً حقّـاً إلا لأنّهـا انطلقـتْ من أكثرِ مراحـلِ حياةِ الإنسـانِ أهميّةً، ألا وهيَ مرحلـةُ الطُّفولةِ التـي تمتـدُّ من الـولادةِ إلى المُراهقـةِ، وأولَتْها الاهتمـامَ اللائقَ، وسخّرتْ فـي سبيلِها كُلَّ الطّاقـاتِ والإمكانـاتِ، وانطلقتْ منها في بناءِ شخصيّةِ «طفـلِ الثَّقافةِ» الإنسانِ، الّذي هو أهلٌ للاعتمادِ عليهِ في النُّهوضِ بالمجتمعِ أكثرَ فأكثرَ، فهيَ تعلمُ أنَّ الأطفالَ ثروةٌ وطنيّةٌ كبيرةٌ جدّاً، وأنَّهُمْ فُرسانُ المُستقبلِ، وعليهِمُ المُعوَّلُ في تشكيلِ الصُّورةِ الّتي سيكونُ عليها المُجتمعُ في آتي الأيّامِ.

مفهومُ ثقافةِ الطِّفل

إنّ ثقافــةَ الطِّفلِ، وإنْ كانتْ بشكلٍ أو بآخــرَ، مُسْتَمَدَّةً من الثَّقافةِ العامَّة للمجتمعِ الّذي يعيشُ فيــهِ الطِّفــلُ، إلا أنّها ليستْ بحالٍ من الأحوالِ نقلاً حرفيّاً عن ثقافةِ الكِبارِ، ولا تبسيطاً أو تهذيباً أو اختصاراً لها، بل هيَ كيانٌ قائمٌ بذاته، لهُ مُقوِّماتُهُ وأهدافُهُ وأبعادُهُ الخاصَّة، فهيَ ليســتْ ذاتَ تَوجُّهٍ واحد، بل لها تَوجُّهاتٌ عــدَّة، وتُراعَى في ذلكَ المراحــلُ العُمريّةُ للطُّفولة (المُبكِّــرة، والمُتوسِّطة، والمُتأخِّرة)، كمــا تُراعــى طبيعةُ المجتمــعِ الذي يعيشُ فيهِ الطفلُ، والثَّقافةُ العامَّةُ التي يسيرُ بمُقتَضاها، وطبيعةُ الأسرةِ التي ينتمي إليها الطفلُ، وأحوالُها كافّة.



يُمكِنُنا القولُ إنَّ ثقافةَ الطِّفلِ هيَ مجموعُ ما يَكْتَسِبُهُ الطِّفلُ مِن والِدَيْهِ وأُسرتِهِ في المقامِ الأوّل، ومــا يَتعرَّفُهُ في مُجتمَعِهِ من عــاداتٍ وتقاليد، ومُعتقداتٍ وقيمٍ وأخلاقٍ ومُثُلٍ، وقوانينَ وآراءٍ وأفــكارٍ، إضافةً إلى حصيلةِ المعــارفِ والآدابِ والعُلومِ المُتنوِّعةِ التي يَتلقَّاها، والفُنونِ التي قد يَجِدُ نفسَهُ مُنْشَدّاً إلى مُمارسَتِها أو إلى مُتابعَتِها.

ليسَ ذلكَ فحسب، بل إنَّ كُلَّ ما يَتعلَّقُ بعالمِ الأطفالِ، مِنْ لُغةٍ مُميَّزةٍ للتَّواصُلِ والتَّعبيرِ عن النَّفْسِ، وطرائقَ لِلَّعِبِ والتَّرفيهِ، واتِّجاهاتٍ وانفعالاتٍ وقُدراتٍ خاصَّةٍ بهم، إضافةً إلى الأزياءِ والألبســةِ وأدواتِ المعيشةِ ووسائلِها ... كُلُّ ذلكَ يَصُبُّ بشكلٍ أو بآخَرَ في بوتقةِ ثقافةِ الطِّفل، ويُشكِّلُ ملامحَها.

مِنْ أينَ يَنْهَلُ الطِّفلُ ثَقافتَهُ؟

كثيــرةٌ هيَ المناهِلُ الّتي ينهــلُ منها الطِّفلُ ثقافتَهُ، كالأُســرَةِ، والمدرسةِ، وأدبِ الأطفالِ بأجناســهِ كلّها، ووسائلِ الإعــلامِ بأنواعِها المعروفة، ومجلاتِ الأطفــالِ، والمكتباتِ العامّةِ والخاصَّةِ، والنَّوادي العلميّةِ والتَّرفيهيَّة، والمتاحف، والجمعيّاتِ والمراكزِ الثقافيّة، والشَّابكةِ، ووسائــطِ التَّواصُلِ التِّكنولوجيّةِ الحديثة، إلى آخرِ مــا هُنالكَ مِن مناهل، ولعلَّ من أهمِّها إنْ أرَدْنا شيئاً من التَّفصيل:

الأُسْرَة:

تبــدأُ تنميــةُ ثقافةِ الطفلِ مِن قبلِ أن يأتــيَ إلى الحياةِ، وهو جنينٌ فــي رَحِم أمِّه، وذلكَ بالاهتمام بالأسرةِ وبتثقيفِ الأبَوَين وتوعِيَتِهما تجاهَ تربيةِ الطفلِ وتثقيفِه، ففي الأَسرةِ تَتشكَّلُ شخصيــةُ الطِّفــلِ الّتي تتأثّرُ بكُلِّ ما يَراهُ في الأسرةِ من سُلــوكاتٍ، وهُنا تَكمُنُ خُطورَةُ دَوْرِها وحساسيّتُــهُ، فعلى كاهِلِها تقعُ كثيرٌ من المسؤوليّاتِ، ابتداءً بتلبيةِ حاجاتِ الطِّفلِ البَيُولوجيّةِ، مُــروراً بالتربيةِ السَّليمــةِ والتَّهذيبِ، وتعزيزِ القيــمِ والأخلاقِ الحسنةِ، وجَعْــلِ الطفلِ كائناً اجتماعيّــاً فاعلاً، إضافةً إلى تنميةِ ثقافتِه، فعلى سبيلِ المثالِ، ينبغي أن يكونَ الكِتابُ عُموماً مُتوافــراً داخلَ الأسرةِ، وفي مجالاتٍ معرفيّةٍ مُتنوِّعة، وينبغي أن تكونَ نظرةُ الوالدَين وأفرادِ الأســرةِ إلــى الكتابِ نظرةً إيجابيّةً بحيثُ تكونُ القراءةُ عــادةً يوميّةً لدى الجميعِ في الأسرةِ، حتّى تُصبِحَ لدى الطفلِ عادةً أن يُطالِعَ خارجَ ما يَتعلَّقُ بالفُروضِ المدرسيَّة.

المدرسة:

تُكمِّــلُ المدرســةُ دورَ الأسرةِ في تنميةِ ثقافةِ الطفل، فهيَ تُعِــدُّ الطفلَ كي يُصبحَ مُواطناً مُتعلِّمــاً يقومُ بدورٍ ثقافيٍّ مُؤَثِّرٍ في المُجتمع، إضافةً إلــى دَوْرِها التَّربويِّ الّذي يُرافِقُ عمليّةَ التَّعلُّــمِ – ولا أقــولُ التَّعليم – جَنْبــاً إلى جنبٍ، فهُما لا يَنْفَصِلانِ بحــالٍ. ومعلومٌ أنّهُ في ظلِّ التَّطــوُّراتِ المعرفيَّةِ المُتسارعةِ التي يَشهدُها عصرُنا، فــإنّ أُسلوبَ المُشاركةِ والحِوار، حلَّ محلَّ أسلوبِ التَّلقينِ والتَّسلُّط، كما حلَّ التَّعلُّمُ مَحلَّ التَّعليم... ويَتطلَّبُ كُلُّ ذلكَ فريقاً تدريسيّاً وتربويّاً ذا كفاءةٍ ومهارةٍ عاليَتَينِ، ومَناهجَ دراسيّةً مُتقنَةً شكلاً ومضموناً تكونُ للطِّفلِ والمُعلِّمِ في آنٍ واحدٍ خيرَ مُعينٍ في تحقيقِ الأهدافِ السَّاميَةِ المَنُوطَةِ بالمدرسة.

أدبُ الأطفال:

الأدبُ – لا ريــبَ – مِــن ثَوابتِ الثّقافةِ الجوهريَّــة، وهُوَ تصويرٌ فنِّــيٌّ ووجدانيٌّ للحياة، وتعبيــرٌ تخييليٌّ عن الأفكارِ والقيــمِ والمشاعر. ويختلفُ أدبُ الأطفالِ عن أدبِ الكبارِ في أنّهُ يُراعــي مُتطلّباتِ الطفلِ ومُيولَهُ وإمكاناتِهِ ومُستوى نُمــوِّه، ويُراعي كُلَّ ذلكَ في الموضوعاتِ الّتــي يُعالِجُها، وفي رسمِ الشخصيّاتِ، وطريقــةِ الصِّياغةِ اللُّغويّةِ، وانتقاءِ الأسلوبِ المُناسبِ للمرحلــةِ العُمريّةِ المُستهدَفةِ، وما إلى ذلك... فأدبُ الأطفــالِ يبني ثقافةَ الطِّفلِ بوجهٍ ما، إذ إنّــهُ يُقدِّمُ للطِّفلِ قــدْراً جيِّداً من الثقافةِ العامَّةِ بأُسلوبٍ فنِّيٍّ تخييليٍّ تجسيديٍّ، ومعلومٌ أنّ

حواسِّ الطفلِ ذاتُ استجابةٍ كبيرةٍ إلى أيِّ شيءٍ يَتعلَّقُ بالتَّجسيد. والحديثُ عن أدبِ الأطفالِ ذُو شُجونٍ، ولا مجالَ هُنا للخوضِ في إشكاليّاتِهِ القديمةِ والمُستجدّة.

حاجاتٌ مُلِحّة

لدى تَأمُّلِ ما سلفَ ذِكْرُهُ، وما لمْ يُذكَرْ ممّا يَتّصِلُ بثقافةِ الطفلِ وواقعِها في مُجتمعِنا، نَجِدُ أنْفُسَنا أمامَ مجموعةٍ من الحاجاتِ المُلِحَّةِ الّتي ينبغي تحقيقُها على أرضِ الواقع، وأذكُرُ منها: ألّا نَنظُرَ إلى ثقافةِ الطِّفلِ على أنَّها أمرٌ ثانويٌّ، قياساً بثقافةِ الكبار، وأن نُوائِمَ بينَ الإمكاناتِ الحُكوميَّةِ والخاصَّةِ في تدعيمِ ثقافةِ الطِّفل، وأن نستفيدَ منَ الخِبراتِ العالميّةِ في هذا المجال، وأن نُلِمَّ بكُلِّ جديدٍ في مجالِ ثقافةِ الطفلِ في العالم، وأن نهتمَّ بمضامينِ الأفكارِ الّتي تُقدَّمُ إلى الطِّفلِ في أيِّ وسيلةٍ من وسائلِ التَّثقيف، وأن نَضَعَ خُطَّةً ثقافيّةً بعيدةَ المدى تُركِّزُ على الطِّفلِ خاصَّةً، فمِنَ الضَّروريِّ أن يكونَ التَّعاطي معَ ثقافةِ الطفلِ عبرَ مشروعٍ شاملٍ ومُستدامٍ ومُشترَك، ينهضُ بهِ المجتمعُ كُلُّهُ، بما فيهِ الهيئاتُ المعنيّةُ بثقافةِ الطفل، وأنْ تكونَ هُناكَ هيئةٌ عامّةٌ للطِّفلِ ولجميعِ شُؤونِهِ، تُديرُ دفّةَ العملِ في حقلِ ثقافةِ الطفلِ وتربيتِهِ، فوزارةُ الثقافةِ وحدَها لن تستطيعَ أن تنهضَ بذلكَ، ولا وزارةُ التربيةِ، ولا اتّحادُ الكُتّابِ العرب. ومِنَ الضَّروريِّ أيضاً أن يُعقَدَ مُؤتمَرٌ للطفلِ السُّوريِّ على أعلى المُستويات، تُشارِكُ فيهِ جميعُ الهيئاتِ المعنيّةِ بالطفل، وتُناقِشُ فيهِ الواقعَ الرَّاهنَ لثقافةِ الطفلِ في مُجتمعِنا، وتكونُ المُقرَّراتُ التي ستَصدُرُ عنهُ محطَّ اهتمام، فتُقدَّمُ لها أشكالُ الدَّعمِ كلّها لتُنفَّذَ على أرضِ الواقعِ بما يَصُبُّ في سبيلِ الارتقاءِ بثقافةِ الطفل، والوُصولِ إلى «طفلِ الثقافة» الذي لم نستطعِ الوُصولَ إليهِ بَعْد.

إنَّ أطفالَنا ثروةٌ وطنيةٌ كبيرةٌ، علينا جميعاً أن نتعاونَ على رعايتِها واغتنامِها إنْ كانَ المستقبلُ أو استشرافُ المستقبلِ يعني لنا شيئاً، فإنْ تَضافرتْ جُهودُ جميعِ الجهاتِ المعنيّةِ بثقافةِ الطِّفلِ في وطنِنا من خلالِ مشروعاتٍ مُستدامةٍ ومُشتركةٍ تستهدفُ تنميةَ ثقافةِ الطفلِ وإبداعاته فإنَّ العقباتِ ستُصبحُ أكثرَ قابليةً للتَّذليل، ومِنْ ثمَّ فإنّ النّتائجَ المَرْجُوّةَ ستكونُ أكبرَ تأثيراً على أرضِ الواقع، وسيَجني مُجتمعُنا ثمارَها الطّيّبةَ بكُلِّ تأكيد.

حسن الرَّماح - العربي - واختراع البارود

نزار مصطفى كحله

لا شك أنَّ اختراع البارود، كان من أهم الاختراعات التي قلبت الدنيا رأساً على عقب، فهو من أهم الإنجازات التي حققها الإنسان في تاريخ مَدَنيَّته قبل العصر الحديث، فهو لم يغير نُظم الحرب القديمة تغييراً جذريّاً فحسب، وإنما أيضاً وجه العالم، وقد يكون في الحقيقة الاختراع الذي - ربما - كان السبب الأكبر في تسارع عملية التقدم الحضاري، أكثر من أي اختراع آخر، فهو في الواقع، وعن طريق القوة التي هيأها، مكَّنَ أوروبا، في عصر النهضة، أن تمدَّ حكمها على جميع بقاع العالم تقريباً، وعلى الرغم من وصف بعضهم أنه اختراعٌ مشؤومٌ، لكنه من ناحية أخرى، قدَّم كثيراً من الفائدة وكان أكثر الاختراعات أثراً في انتشار وتقدُّم الحضارة. وربما كان هو السلاح الذي أعاد كثيراً من البلاد المُستَعمَرة إلى أهلها الأصليين؟!

وقد اشتغل الباحثون والمؤرخون - كثيراً - في سبيل معرفة، من كان الأول في اختراع البارود؟ إذ ظهرت كثيرٌ من الدراسات والأبحاث، التي تعددت وتناقضت، وقد حاول الغرب - كعادته - سرقة هذا الاختراع من أصحابه الحقيقيين، ألا وهم العرب، ومن هذه الآراء التي تنافست في إثبات أسبقية هذا الاختراع العظيم:

١- هناك من يقول، إنَّ الصينيين هم أول من اخترع البارود، إذ ظهر في وثائق لحصار مدينة فيوجي عام (١١٣٢م) استخدام الأسلحة النارية في الحصار، لكن هذا البارود، لم يكن قادراً على الاستخدام العسكري، كقوة دفع، وسوف نعرف السبب، والفرق لاحقاً.

١- هنـــاك من ينسبه إلى الغرب، وبالتحديد إلى العالِم روجر بيكون، وهو راهب إنكليزي، ولـــد نحو سنة (١٢١٤م) لأسرة موسرة، وتوفي أواخر القرن الثالث عشر الميلادي، وقد درس بيكـــون الكلاسيكيات والهندسة والحساب والموسيقا والفلك، ثم أصبح من الفرنسيسكان في جامعـــة أكسفورد، إذ درس - أيضاً- الرياضيات والضـــوء والسيمياء[١]، وكذلك على اللغات: الإغريقيـــة والعبرية والعربية، وقد قسَّـــم بيكون العلوم الطبيعية إلـــى منظور (البصريات)، والفلـــك، والسيمياء، والزراعة، والطب، والعلـــم التجريبي، وكان واحداً من أوائل الذين عدّوا التجريـــب حرفةً أو مهنة قائمة بحد ذاتها، وقد أجـــرى كثيراً من تجارب السيمياء، وقد أدى هـــذا السلوك إلى طرده من جامعة أكسفورد فـــي منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، كما استطاع بيكون - فيما بعد- إنجاز كثيرٍ من المؤلفات، وقد ذكر في مؤلَّفه الكبير: «تلك اللعبة الصبيانيـــة التي تُجرى أجزاء كثيرة من العالم... (وهي التـــي) بوساطة القوة في ذلك الملح بيتـــر (نيتر) تنتج ضجيجاً رهيباً إذا تمزّق... يرن صفير... تشعر أنه يتفوق على هزيم الرعد العنيف، والضوء الصادر عنه يتفوَّق على ضوءٍ أقوى من البروق... لكن، خذ (٧) أجزاء من ملح بيتـــر، و(٥) من خشب البندق (فحم) و (٥) من الكبريت... وسينفجر هذا المزيج، إذا عرفت الطريقة» وبهذا عدّ بعضهم، أن بيكون أول من اخترع البارود. فيما ينسب بعضهم لبيكون أنه أول مـــن جلب البارود إلى الغرب، لكنه إذا كان فعـــلاً مُستخدماً في مفرقعات الأطفال، فإنه بالفعل معروفٌ بشـــكل جيد. لكن بيكون لا يُخبرنا بالطريقة التي يُستخدَم فيها البارود، غير أن وصفاتـــه الأخرى، مثل وصفة نترات البوتاسيوم مـــع الفحم، واضحة جداً، ويمكن اتباعها بسهولة، على العكس تماماً من الكتابات السيميائية، التي جاءت فيما بعد خلال القرن التالي، وفـــي هذا الصدد يقول بيكون: «اغسل باحتراس ملح بيتـــر الطبيعي، وأزل عنه كل الشوائب (المرئيـــة) وأذبه في الماء فوق نار هادئة، واغله حتى يتوقف الزبد عن الارتقاء، بذلك يكون قـــد نُقيَّ وأصبح رائقاً... كرر هذه الخطوات حتى يصبـــح المحلول نقياً ورائقاً، دع الملح... (ملـــح بيتر) يترسب مـــن الماء على شكل أهـــرام، جففها في مكان دافـــئ، خذ هذا الحجر واطحنـــه ثم اغمـــره في ماء... ذوبه فوق نار هادئة... اسكـــب المحلول الساخن فوق الفحم، وبذلـــك نكون قد توصّلنا إلى غرضنا. إذا كان المحلول جيداً، اسكبه خارجاً وقلِّب باستخدام يـــد الهاون، ثم اجمع كل البلورات التي يمكنك جمعها، وتخلص من الماء بالتقطير». وهذا ما أشـــار إليه ألبرت الأكبر في كتاباته، وربما يكون ألبرت - هذا - قد حصل على معلوماته من كتاب (النيران لحرق الأعداء) المنسوب إلى ماركوس جريكوس، وقد يكون كتاب (النيران)[٢]،

وربمـــا يكون هذا الكتـــاب قد أُلف أول مرة في القرن الثامن، لكنه لم يصل إلى أوروبا إلّا في أيام بيكون، أو ربما كُتب بوساطة أحد اليهود أو الإسبان (أو يهودي إسباني) في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر.

بعضهـــم، ينسبه إلى العلماء العرب المسلمين، وبالتحديد للحسن الرَّماح، الذي توفي سنة (٦٩٥هـ/ ١٢٩٥- ١٢٩٦م)، وهو عالم سوري، عاش في مصر في العصر المملوكي الأول، وهذا ما سنحاول إثباته - لاحقاً- في هذه الدراسة.

لكـــن، وقبـــل البحث في شخصية وتاريخ هذا العبقري، لا بدَّ مـــن إحاطتكم ببعض الآراء والشهادات، حول هذا الموضوع، مُعتمدين على مؤرخين غربيين اتَّصفوا وعُرفوا بالموضوعية، وإنصاف الحقيقة، قبل إنصاف العرب، ويأتي في مقدمتهم:

المستشرقة الألمانية زيغريد هونكة

فقـــد ذكرت هونكة في كتابها الرائع والموسوم بـ (شمس العرب تسطع على الغرب) ما يأتي: «إننا نقف الآن دهشين مُتعجبين أمام تطوّر فن الصواريخ، من دون أن نسائل أنفسنا: إلى مَنْ ندين بهذا الاختراع؟ ولا سيّما أننا - نحن معشر الأوربيين- كُنّا أحد أسباب نشوئه دون أن ندري، وهل كان الصينيون أوَّل من فكّر باستخدام الصواريخ بوساطة البارود؟ ففي معركة (بيـــن - كينغ) عام (١٢٣٢م)، ظهرت فجأة في إبان المعركة اليائسة ضد المغول أسهمٌ طائرة مدفوعةُ بقوة البارود من الصينيين، وفي نحو سنة (١٢٧٠م)، استعمل المغول أنفسهم البارود، فـــكان أن قرر مصير المعركة المُحتدمة حول مدينة (فـــان - تشينغ) المُحاصرة، وبوساطته تمكَّن قبلاي خان المغولي من التَّغلب على آخر مقاومة من الصين القديمة. ولكن، بمساعدة مَنْ يا تُرى؟ وإننا نسمع الجواب دهشين من فم المؤرخ رشيد الدين من قصر السلطان العربي: «إن قبـــلاي خان كان قد تقدَّمَ إلى البلاط العربي بطلب، يرجو فيه إيفاد مهندس له، كان قد أتـــى من دمشق وبعلبك. وقد بنى أبناء هذا المهندس الثلاثـــة، أبو بكر وإبراهيم ومحمد مع الجماعة التي صحبتهم، سبع آلات ضخمة، وأتوا بها إلى المدينة المُحاصرة»، والسؤال الآن، هـــو: هل وضع المهندسون العرب في (بين - كينغ) علمهـــم ذاك تحت التصرف؟ وهل كانت القذائـــف التي استُقبِل بهـــا القائدُ المصري فخر الدين، صديـــق فريدريك الثاني، الجيوشَ الفرنجيـــة وملكها القديـــس عام (١٢٤٩م) بجفاوة وحرارة شديدتيـــن، لدى الحملة الصليبية السابعـــة اليائسة، هل كانت هذه القذائف عربية؟ لقد كتب رسول أندلسي مُحارب يقول: «إنه

كلما انطلقت قذيفة في الفضاء، كان يبلغ التأثر بملك فرنسا مبلغاً كبيراً فيصيح بأعلى صوته: «سيدي الحبيب احمني وشعبي من الكارثة»، والحق يُقال، إنَّ العلماء العرب وضعوا – على أيّ حال- نظرية تركيب البارود المندفع، في القرن الثاني عشر... ونظراً للحاجة الماسة، التي كانت تفرض على العرب أن يظلوا دوماً في حالة دفاع واستعداد ضد العدوان الغربي، فقد دفع الحكّام العرب كيميائيهم إلى إجراء التجارب، ولاسيّما على البارود وغيره من المواد الكيمياوية المفيدة في ساحة المعركة، بشواظيها ونيرانها وقوة اندفاعها وانفجارها.. ومن المؤكد أن العرب تمكّنوا في النصف الثاني من القرن الثالث عشر أن يستعملوا البارود كمادة دافعة للصواريخ».

وفي معرض حديثها عن طرائق انتقال هذه الاختراعات العربية إلى أوروبا كتبت هونكة تقول: «وعن طريق ترجمات لاتينية وصلت أولى المعلومات عن أنواع المزيج القاصف اللامع، وعن «الألاعيب» السحرية في بلاد أوروبا إلى أسماع روجر بيكون والبرتس ماغنوس والنبيل فون بولشتاد، وهذا الأخير هو الذي أمدَّ خلال طوافه المُدعي باختراع البارود برتولد شفارس الفرنسيسكاني في مدينة «فرايبورغ» ثم تتابع القول: «وبعد هذه النظرية المُشعلة للفكر يأتي التطبيق الذي هزَّ العالم هزّاً. فعرب الأندلس في إسبانيا، هم أول من استعمل القذائف النارية في أوروبا لأهداف عسكرية، فأصبحوا بذلك أساتذة الأوربيين – أيضاً – في هذا الحقل. وبهذا بلغوا في التعليم حداً أثار العجب. ففي الأعوام (١٣٢٥م ١٣٣١م ١٣٤٢م) أثارت قذائف العرب النارية في كل من معركة بازا وأليكانت والجزيرة، الهلع الكبير والخوف الكاسح المؤذِن بنهاية العالم بين صفوف الأعداء».

المؤرخ غوستاف لوبون

ففي كتابه – ذائع الصيت- والموسوم بـ(حضارة العرب) يؤكد لوبون أسبقية العرب في هذا المجال – أي اختراع البارود – فيقول: «وعُزي اختراع البارود إلى روجر بيكون زمناً طويلاً، مع أن روجر بيكون لم يفعل غير ما فعله ألبرت الكبير، من اقتباس المركبات القديمة، ولاسيما منها، مَرْكوس غراكوس في مخطوط كُتِب في سنة (١٢٣٠م) بعنوان «كتاب النار لإحراق الأعداء» والحق أن كثيراً من هذه المُركّبات يُشابه البارود، ولكنه كان يُستعمل في الأسهم النارية فحسب، وهو مقتبس من العرب، لا ريب، كجميع المُركَّبات الكيمياوية في القرون الوسطى، والعرب، هؤلاء، قد عرفوا الأسلحة النارية قَبْلَ الفرنج بزمن طويل».

المؤرخ مسيو فافيه Fave

ومـن قبله، قاصيـري Casiri، وأنْدرِيه Andre، وفياردو Viardo، التـي أثبتت أبحاثهم، أن العـرب هم الذين اخترعوا بـارود المدافع سهل الانفجار الدافع للقذائف، وبيان ذلك: أن ذينك المؤلفين رأيا في بدء الأمر كما رأى غيرهم، أن أمر هذا الاختراع يعود إلى الصينيين، وأنهم رجعوا في مذكرة ثانية نشروها سنة (١٨٥٠م) وذلك بعدما اطّلعوا على ما جاء في بعض المخطوطـات، التي عُثِرَ عليها حديثاً عن رأيهم مُعلنين أن العرب هم أصحاب هذا الاختراع العظيـم الذي قلب نظام الحرب رأساً على عقب. ومما قاله ذانك المؤلفون في هذا الصدد: «إن الصينييـن هم الذين اكتفوا ملح البارود واستعملوه في النار الصناعية... وإنَّ العرب هم الذين استخرجوا قوة البارود الدافعة، أي إنَّ العرب هم الذين اخترعوا الأسلحة النارية».

المؤرخ رينو Reinud

الـذي قدَّمَ وصفاً للذخيـرة (البارود) التي تُدَكُّ في المدفع، مـع بيان نسبتها، وذلك من خلال ترجمته لمخطوط عربي يعود إلى القرن العاشر الميلادي، إذ يقول: «تؤخذ عشر دراهم مـن ملح البارود، مع درهمين من الفحم، ودرهـم ونصف الدرهم من الكبريت، وتُسحق حتى تصبـح كالغبار، ويُملأ منهـا ثلث المدفع فحسب، خوفاً من انفزاره، ويَصنع الخرّاط من أجل ذلك مدفعاً من خشـب تُناسب جسامتُه فَوّهته، وتدك الذخيرة فيه بشدة، ويُضاف إليها، إما بنـدقٌ (كرات حديد)، وإما نَبْلٌ، ثم تُشعل، ويكون قياس المدفع مناسباً لثقبه، فإذا كان عميقاً أكثر من اتساع الفوهة بدا ناقصاً».

في الحقيقة، لقد عُرِفَ البارود أوّل مرة في حدود القرن الثالث عشر، في آسيا وإفريقيا وأوروبـا بصورة أو بأخـرى، في الوقت نفسه، ولدينا من المعلومات مـا يُشير إلى أن العرب والصينييـن والأوروبيين، كانوا يعرفونه في هذا الوقت، وأمـا الحقيقة، فإن أحداً من هؤلاء اخترعه، ونتيجة لاختلاطهم المُستمر في هذا العصر، فقد انتقل إلى الآخرين بسرعة فائقة، وبما أن استعمال البارود في البداية كان محدوداً جداً، وبطبيعة الحال لم يكن الانفجار دائماً موفقاً، نتيجة للصعوبات الفنية في تنقية أهم مواد تكوينه، وهي نترات البوتاسيوم Saltpeter، فإن عملية تحسينه والبلوغ به نحو الكمال، استغرقت وقتاً طويلاً.

وفـي متناول الباحثين، كثيـرٌ من المؤلفات العربية الأصيلـة الواضحة من القرن الثالث عشـر، التي تثبت أن العرب، كانـوا أول من أعطى وصفاً لطريقة تنقيـة البوتاسيوم بوضوح وإيجابية، كما ذُكِر بها تركيبات لمخلوطات متفجرة، وهذا ما سنعرفه لاحقاً.

تاريخ اختراع المدافع

جرى المؤرخون على الـرأي القائل: إن المعركة الأولى التي استُعملت فيها المدافع، هي معركة كريسي، التي حدثت عام (١٣٤٦م)، والحقيقة، هي ما أثبته مؤرخو العرب في مؤلفاتهم من نصوص كثيرة، التي تدلُّ على أنَّ استعمال المدافع، وقع قبل تلك السنة بزمنٍ طويل، ومن ينظر إلى المختارات المقتطفة من المخطوطات، التي ترجمها كوندة، يجد على الخصوص، أن الأمير يعقوب حاصر زعيمَ ثوارٍ في مدينة المهدية بإفريقية في سنة (١٢٠٥م) وأنه ضرب أسوارهـا بمختلف الآلات والقنابـل، أي ضربها بآلاتٍ لم يرها الناسـ قبل ذلك، فكانت كل واحدة منها ترمي قذائف كبيرة من الحجارة وقنابل الحديد، فتسقط في وسط المدينة.

ونرى ذلك صريحاً في تاريخ ابن خلدون عن البربر، إذ ذكر استعمال المدافع في الحصار، بقوله: «ولما فتح السلطان أبو يوسف بلاد المغرب وجَّه عزمه إلى افتتاح مدينة سجلماسة سنة (٦٧٢هـ/ ١٢٧٤م) مـن أيدي بني عبد الواد المُتغلبيـن عليها، وإدالة دعوته فيها من دعوتهم، فنهض إليها في العساكر والحشود في رجب من سنة اثنين وسبعين، فنازلها، وقد حشد إليها أهـل المغرب أجمع من زناتـة والعرب والبربر والجنود والعساكر كافـة، ونصب عليها آلات الحصـار من المجانيق والعرَّادات وهندام النفط القـاذف بحصى الحديد ينبعث من خزانة أمـام أنهار موقدة من البارود بطبيعة غريبة، تَرُدُّ الأفعال إلى قدرة بارئها، فأقام عليها حَوْلاً يغاديهـا القتال، ويراوحها، إلى أن سقطت ذات يوم على حين غفلة طائفة من سورها بإلحاح الحجارة من المنجنيق عليها، فبادروا إلى اقتحام البلد فدخلوه عنوة من تلك الفرجة».

وفي سنـة (١٣٢٣ - ١٣٢٤م) استعمل العرب مدفعاً في بيزا بإسبانيا. وقد ذكر قاصيري Casiri فـي ترجمة له، لمخطوطة عربية قديمة، تصفُ الحادثة. غير أن بارتنجون يُشير إلى أن جـدلاً كبيراً قام حـول ترجمة قاصيري، اشترك فيه كثير من كبار الباحثين، فبعضهم أيَّد قاصيـري، مثل لالان La Lalae، فيما عارضه آخرون، مثـل روموكي وهايم، اللذين قالا بأنه أدرج «واواً» عن غير قصد بين كلمتين غيَّرت المعنى. وأما (الوش Allouche) فيقول: إن نصَّ الروايـة التـي أوردها قاصيري لحصار بيزا في سنة (١٣٢٤م) غيـر كامل، وقدَّم نصاً كاملاً مـن مخطوطة منسوبة إلى لسـان الدين بن الخطيـب (١٣١٣- ١٣٧٤م)، ويتّفق (الوش) مع قاصيري على أن كلمة نفط إنما تعني بارود، وأنَّ آلةً تعمل بالنفط، هي مدفع لا غير، وليست آلـةً لقذف النفط، مـا دام قد قيل إنّها كانت تهدم الحوائط، وإن هذه الرواية هي أول شاهد

على الاستعمال ذي الفاعلية للمدفع، غير أن بارتنجتون لا يوافق قاصيري و (الوش) ولا يؤيد القــول: إنَّ مدفعاً استُعمل في بيزا، وإنما يؤيد قــول راثجن Rathgen إنَّ هذا الذي استُعمل فــي بيــزا مجرَّد نوع من القنابل - ربما - كان يحتوي على بارود، ويُقذف بوساطة منجنيق لا بوساطة مدفع.

أمــا عن أول استخدام أوروبي لمدفع، فكان سنــة (١٣٣٨ - ١٣٣٩م) في فرنسا في أثناء الدفاع عن كامبري، كما استعمله الإنكليزُ في سنة (١٣٤٦م) في معركة كريسي.

وهنا يأتي كثير من المخطوطات لكي تُثبت أن الأسلحة النارية، شاعت بين العرب بسرعة، وأنهــم استخدموها للدفاع عــن مدينة الجزائر التي هاجمها الأذفونشــ الحادي عشر، سنة (١٣٤٢م)، وقد جاء في تاريخ الأذفونش الحادي عشر هذا: «أن مغاربة المدينة كانوا يقذفون كثيراً من الصواعق على الجيش، فيرمون عليه قنابل كبيرة من الحديد كالتفاح الكبير، وذلك إلى مسافة بعيدة من المدينة، فيمرُّ بعضها من فوق الجيش، ويسقط عليه» وقد حضر كونت دربي وكونت سالسبري الإنكليزيان ذلك الحصار، وشاهدا نتائج استخدام البارود، ونقلا ذلك الاختراع إلى بلادهم من فورهم، واستخدمه الإنكليز في معركة كريسي - سالفة الذكر - بعد ذلك بأربع سنين.

مدافع معركة المنصورة (٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م)

مــع تسلُّم الملك الصالح نجم الدين أيوب حكم القاهــرة ودمشق وبيت المقدس، استعاد البيــت الأيوبي وحدته وقوته، فقد وفــد إليه ملوك الشام لتقديم الــولاء والطاعة في مقره بدمشق ما بين (٦٤٦ - ٦٤٧هـ/ ١٢٤٨ - ١٢٤٩م).

لكــن، وبعد استعــادة المسلمين لبيت المقدس عام (٦٤٢هــ/ ١٢٤٥م) دعت البابوية إلى حملة صليبية جديدة، فتردد أغلب ملوك أوروبا، باستثناء ملك فرنسا لويس التاسع، الذي لبى النداء، وقد لُقبَ بـ (لويس القديس) أو الورع، أو التقي.

وقــد كان نجم الدين أيوب على علمٍ بقدوم هذه الحملة، عن طريق الإمبراطور فريدريك الثاني صديق السلطان الكامل، والد نجمٍ الدين، فأسرع إلى تحصين مدينة دمياط المُستهدفة، وعهد إلى الأمير فخر الدين يوسف، الوقوف في وجه هذه الحملة.

لكــن فخر الدين، فشــل بالدفاع عن مدينة دميــاط، فقد أُحرِقَــت المدينة، وذلك عام (٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م)، حيث مكث لويس التاسع فيها خمسة أشهر، ثم تقدَّم باتجاه القاهرة، مما

أتــاح الفرصة أمام الصالح نجم الدين لتنظيم جيشه والاستعداد للحرب المُقبلة، لكن، وفي هــذه الأوقات الحرجــة، مات السلطان نجم الدين، فانتهز لويســ التاسع الفرصة[٣]، واتجه عبــر النيل إلــى مدينة المنصورة، وقتل فخر الدين قائد الجيشــ الأيوبي، وهنا ظهرت قوة المماليــك البحرية كقوة ضاربة، استطاعت تحويــل انتصار الفرنجة إلى هزيمة، في معركة المنصورة، وقد كان عدد قتلى الفرنجة (١٥٠٠قتيلٍ)، ومن ثم لاحق المماليك فلول الفرنجة، وسحقوهم في معركة فارسكور، حيث وقع الجيش الصليبي بأكمله تقريباً بين أسرى وقتلى، وقد كان لويس نفسه أسيراً، وبذلك قُضِيَ على الدولة الأيوبية في مصر عام (١٢٥٠م)، لتقوم دولــة المماليك البحرية، وفي عام (١٢٦٠م) قامت هذه الدولــة في بلاد الشام بعد معركة عيــن جالوت عام (٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م)، وقد استمــرت دولة المماليك البحرية إلى عام (٧٨٤هـ / ١٣٨٢م)، حيث قامت دولة المماليك الجراكسة (البرجية) على يد السلطان برقوق، والتي استمرت حتى عام (٩٢٣هـ / ١٥١٧م) حين سقطت على يد العثمانيين، بعد معركة الريدانية فــي مصر، ومــن قبلها في معركة مرج دابــق (٩٢٢هـ/ ١٥١٦م)، في شمالــي سورية، وكان للمدافــع العثمانية الدور الأكبر في الانتصــار، على الرغم من أسبقية المماليك في اختراع هذا السلاح الخطير علــى مدى طويل، ولكن إصرار المماليك على الاستمرار في استخدام السيف في المعركة أنهى دولتهم.

وبالعودة إلى معركة المنصورة، مــن الثابت تاريخياً أن المدافع البارودية قد استخدمت أول مــرة في التاريخ بوساطــة المصريين في معركة المنصورة، وليســ أدلُّ على ذلك، من مؤرخٍ معاصــر لهذه المعركة، وهو الفارس الفرنسي جوانفيل Joinville الذي أورد في كتابه (ذكريــات عن الحروب الصليبية) يصف فيه النــار الإغريقية [٤] التي تُحَدِثُ صوتاً كالرعد، والتــي كان المصريون يرمون بها جيشه في معركة المنصــورة، فيقول: «وفي ذات ليلة، كنّا نحرس الأبراج، إذ أحضر المسلمون آلةً لم يستعملوها من قبل، يقذفون منها شيئاً ملأ قلوبنا بالدهشــة والرعب... نارٌ مستقيمــة، كأنها أسطوانة كبيرة، وذيلها مــن خلفها مثل الحراب الطويلة، ودويُّها يُشبه الرعد، وكأنها جارح يشقُّ الهواء، لها نورُ ساطع جيد، من جرّاء عظيم انتشــار اللهــب، الذي يُحدث هذا الضوء، حتى إنك ترى كل ما في المعسكر، كما لو كان في وضــح النهــار، وقد رمى علينا المسلمــون هذه النار في تلك الليلة ثــلاث مرات من الآلات الكبيــرة، وأربع مرّات من القسي العريضة، وكان ملكنا، القديس لويس، كلما سمعهم يقذفون النــار الإغريقية، ينهضُ من فراشه ويبسط يديه إلى منقذنــا، ويقول: «أيها السيد العظيم،

احفــظ رجالي»... ويستمــر جوانفيل في وصف القذيفة النارية، التــي شهد سقوط واحدة منها على الصليبيين، وهــو قائم بدوره مع القائمين على الحراسة حول البرجين الخشبيين التحركين، قائلاً: «هي أشبــه ببرميل مُشتعل، وأحدثت هذه القذيفة بالذات دويّاً هائلاً مثل دوي الرعد، وتــراءت كأنها مثل طائرٍ في الفضاء، وأضاءت جوانب المعسكر الصليبي حتى غدا الليل فيه كالنهار...».

وليســ أدلُّ على استخدام المماليــك للمدافع (المكاحل)[٥] فــي قتالهم، من هذا النص السّابق، فإذا ما أردنا تحليل هذا النص نجد من أقوال جوانفيل، مايأتي:

فقــد ذكر آلةً لــم يستعملوها من قبل، والنــار الإغريقية معروفة فــي العصر المملوكي البحــري، وما قبله بكثير. فقد شُبَّه تأثير السلاح في الضرب، إذ قال: «نارٌ مستقيمة، وكأنها أسطوانــة كبيرة، وذيولها من خلفها مثل الحراب الطويلــة، ودويُّها يُشبه الرعد، وكأنها جارح يشــقُّ الهواء، لها نورٌ ساطع جداً، من جرّاء عظيــم انتشار اللهب الذي يُحدث هذا الضوء... إلخ»، وكلها لا تنتج إلا من تأثير ضرب المدفعية.

ومما يؤكد أن الآلة المُستخدمة كانت المدفع أو المكحل، وأنَّه ليس باروداً مجهزاً للضرب منــه عبر القسي العريضة (السِّهــام الميكانيكية) أنه ذكر: «وقد رمــى علينا المسلمون هذه النار في تلك الليلة ثلاث مرات من الآلات الكبيرة» ويقصد هنا من هذه الآلة الجديدة، وهي المدفع، وليس المنجنيق أو السِّهام النارية، وربما المجهزة بالبارود، ثم يستطرد المؤلف بعد ذلــك عن تصرُّف ملكه لويس التاسع، إذ وَصَفَهُ بالقول: كلما سمعهم يقذفون النار الإغريقية، وذلك لعدم علم المؤلف بنوعية الآلة الجديدة، فأطلق عليها النار الإغريقية، كما كان معروفاً في ذلك الوقت، ولو وجد لها اسماً آخر لأطلقه عليها، ولكنه وجد هذا الاسم رمزاً لِما تُحدثه هذه الآلة الجديدة من آثار.

إن وصف المؤرخ جوانفيل للقذيفة، لا يمكن أن ينطبق على وصف النار الإغريقية، إذ حدد هــذه القذيفة عن باقي القذائف، بكلمة (خصيصاً بحدوثها دويّاً هائلاً)، ثم وَصَفَهُ لها، بأنها أشبــه ببرميل مُشتعل من حامض النبيذ، وما يُحدثه هــذا البرميل من انفجارٍ شديد، نتيجة ضغــطٍ شديد، ناتــج عن الغازات المضغوطة بالبرميل، نتيجــة الاشتعال، وهذا لا يحدث إلا نتيجة انفجار (دانة) من دانات المدفعية.

أما عن سبب استعمال المصريين لثلاث قذائف فحسب، فذلك لأن هناك صعوبات كبيرة في تركيب هذا البارود، (سنأتي على ذكرها لاحقاً) فهو لم يكن متوافراً لديهم بكميات كبيرة، ولا يُستبعد أن كانت هذه القذائف الثلاث، هي كل ما يملكه المماليك في تلك المعركة.

وبهذا نصل إلـــى النتيجة الآتية: استخدام المماليك البحريـــة، آلةً جديدة، هي المكحلة (المدفـــع) في معركة المنصورة (٦٤٧هـ / ١٢٤٩م)[٦]، ويؤكده وصف مؤرخ عاصر وشارك في هـــذه المعركة، هو جوانفيل، أي إنَّ المصرييـــن أول من استخدموا المدفع في هذه المعركة، وقـــد احتفظوا بـــه كسلاح سري، حتى استخدم مرَّةً أخرى فـــي معركة عين جالوت (٦٥٨هـ/ ١٢٦٠م)، وكان له الدور الكبير في تحقيق النصر، حينذاك.

وهنا، لا بدَّ من الإجابة عن السؤال الآتي المُهم: من كان وراء فكرة اختراع البارود وكيف؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه الآن.

حسن الرَّماح واختراع البارود



تؤكـــد غالبية الأبحـــاث، التـــي تناولت هذا الموضـــوع واطلعـــت على أبحاث هـــذا العبقري السوري، أنـــه، هو صاحـــب الفضـــل في هذا الاختـــراع العظيم، فمن هو الحسن الرَّماح، وأين عاش، وماذا عمل؟

تعددت المصـــادر - على قلَّتها - في تحديد هوية هذا العبقري، لكنهـــا أجمعت على أنه من أصـــل سوري، فقـــد ذكره أ. زهيـــر حميدان في موسوعتـــه الرائعة (أعـــلام الحضـــارة العربية الإسلامية، المجلـــد الثالث، ص٢٠٣)[٧] بأنه: كيميائي. وأنه عاش بين عامي (٦٧٤- ٦٩٥هـ/ ١٢٧٦- ١٢٩٦م)، حينما صنَّف كتابه (عن النار)، وقد ذكر من آثاره:

كتـــاب عن النـــار: يذكر فيه أن ثلج الصين هو عنصرٌ أساسي في صناعة الأسلحة النارية، ويصـــف فيه أيضاً الآلة المعروفة باســـم الطوربيد، ويقول: إنها بيضـــةٌ تخرج وتحرق. نشر صورتها الألماني روموكي Romoki في كتابه المفرقعات. صنَّف الرماح كتابه هذا بين عامي (١٢٧٦- ١٢٩٦) كما جاء في مكتبة باريس الوطنية.

حسن الرَّماح

هو «نجم الدين حسن» الملقب بالأحدب، ويعرف بـ (الرَّماح) ذلك لمهارته الفائقة في رمي الرمح. وهو كيميائي ومهندس سوري من مدينة طرابلس شمالي لبنان حالياً.

لا يُعرف تاريخ مؤكد لمولده، لكن المعروف أنه عاش في بلاد الشام، وفي مصر، في القرن الثالث عشر للميلاد، وتوفي - بكل تأكيد - عام (٦٩٥هـ/ ١٢٩٦م)، فقد ذُكِر تاريخ وفاته في مقدمة كتابه الفروسية، بإضافة أحدهم صفحة كمقدمة للكتاب، وقد تعلَّم على يد أبيه، وأستاذين له، صناعة البارود والمتفجرات.

وقد عُرِفَ الرَّماح بأساليبه العسكرية المذهلة، وابتكاره وتطويره للأدوات الحربية، وقد نَقَلَ عنه العالم الكيميائي الإنكليزي روجر بيكون، الذي يَنسب إليه اختراع البارود، وهو ما أكّده العالم جورج سارتون.

كان الرَّماح من صنّاع الأسلحة في عصر دولة المماليك البحرية، وقد انفجر بيته نتيجةً لأبحاثه عن دمج البارود الصيني مع النفط لصناعة بارودٍ مُتفجر. وعندما فكّر في اختراع الطوربيد البحري، نقله السلطان المملوكي إلى قرية على ساحل الشام ليُتمَّ اختراعه.

كما شارك «الرَّماح» في معركة المنصورة (٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م)، ضد الحملة الصليبية السابعة، التي قادها الملك الفرنسي لويس التاسع، إذ استُخدمت في هذه الحرب، وأوّل مرة، المدافع التي تُطلق قذائف البارود، تلك القذائف والصواريخ، التي أذهلت أمراء وقادة الحملة الصليبية، لدى رؤيتهم لها وهي تنهمر عليهم من السماء، وقد ذكرنا ذلك سابقاً.

منجزات حسن الرّماح

١- هو أول من وصف البارود والصواريخ، كمتفجر مُصنَّع علميّاً، ومدروس المقادير في القاذفات، وأول من ابتكر قنبلة (منومة) وقنبلة مُسيّلة للدموع، وقد تحدث بالفعل عن هذين الاختراعين، في كتابه (الفروسية والمكائد الحربية) أو (الفروسية والمناصب الحربية).

٢- وصف الرَّماح أوّل مرة طريقة تنقية (نترات البوتاسيوم) وهي المادة الأساسية في تكوين مسحوق ملح البارود، وقد حدد النسب اللازمة (بدقة) من مسحوق البارود، للوصول إلى البارود المُتفجر، واستخدامه في المدافع. أما أقدم إشارة أوروبية للبارود، فقد كانت عام (١٣٠٠م)، في كتاب (ماركوس الإغريقي) بما يؤكد أن العرب كانوا الأسبق في ذلك. ومن

المعروف أن الصينيين استخدموا البارود منذ القديم، لكنها كانت للألعاب النارية فحسب، ولم يتوصلوا للتقنية اللازمة للتفجير العسكري، كما ذكرنا سابقاً.

٣- وصف الرَّماح، وبشكلٍ مُفصَّل، الصواريخ الناريّة واستخداماتها، كما رسم الرِّماح (بكسر الراء) الأسهم المزوَّدة بالقذائف النارية، وكيفية الرمي بالمنجنيق (كرات اللهب المقذوفة)، و(علم الحيل) وهو العلم المعروف اليوم بالهندسة الميكانيكية. وكان الرَّماح يُسمي الصاروخ (الطيار) والصواريخ (الطيارات)، وفي مصادر أخرى كان يُسميه (الرمح الصيني) وقد اختلفت الصواريخ لديه حسب حجمها وسرعتها.

٤- هو أول من ابتكر فكرة الطوربيدات البحرية، لتصطدم بالسفن في البحار وتُغرِقها، وطوربيد الرَّماح، عبارة عن قطعة معدنية، بيضوية الشكل، تُستخدم لغرض الطفو، ويتوسطها رمح حاد، وعلى أطرافها سكاكين حادة، تتمركز على رمحين جانبيين، وتعلوها ماسورة تُملَأ بالمسحوق المتفجر، والذي ما إن يُشعَل، حتى ينطلق - الطوربيد - نحو هدفه، وعندما يصل البارود المشتعل إلى مستودع النفط في السفينة المُستهدفة، تشتعل بقوة حتى تحترق. وهناك نموذج لِما سُميَّ بـ «طوربيد الرماح» في معرض (الطيران القومي ومتحف الفضاء) عن (الأدوات الحربية) في واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

٥- يَعدُّ بعض المؤرخين، كتاب (الفروسية والمناصب الحربية) هو بداية لمعرفة المسلمين لمسحوق البارود، وأن الحسن الرَّماح، أول من استخدم (ملح البارود) على نطاق واسع، كما استخدمه في المدافع، وقد ذكر في كتابه هذا، كثيراً من وصفات البارود، التي تزيد على العشرة، وكلها تعطينا مسحوق بارود متفجر.

مؤلفاته

١- كتاب (الفروسية والمناصب الحربية)، توجد من هذه المخطوطة صورة مصورة في معهد المخطوطات العربية في القاهرة، وفيها شرح لصناعة أنواع كثيرة من الصواريخ «الطيار» التي تختلف بالمدة والسرعة والحجم، وكذلك نوع من الطوربيدات، يصطدم بالسفن وينفجر. وفيه شرح مفصل لصناعة البارود باستخلاص ملح البارود (نترات البوتاسيوم) من الطبيعة وتنقيته في المختبرات، وقد جاء فيه ذكر (١٠٧) مراحل لصنع البارود المُشتعل، و(٢٢) مرحلة لصناعة عدة أنواع من الصواريخ. وقد حقق هذا الكتاب، أ. أحمد يوسف الحسن، وهو من منشورات جامعة حلب، معهد التراث العلمي العربي.

٢- كتاب البنود في معرفة الفروسية، ومنه نسخة في راميور، ونسخة أُخرى في دار الكتب المصرية.

٣- كتاب الفروسية في رسم الجهاد، المخطوطة رقم (٢٨٢٥)، في باريس، وفيها إشارات إلى وصفات كاملة اشتملت تركيب وهيئة البارود، الذي كان يُدكُّ في المدافع آنذاك.

٤- كتاب غاية المقصود من العلم والعمل به.

٥- كتاب نهاية السؤال والأمنية في تعلم الفروسية.

ملاحظة مهمة: يمكن عدّ الكتب الثلاثة الأولى، هي مُسمّى لكتاب واحد بعنوان (الفروسية) أو كتاب (الناريات) أو الفروسية والمناصب الحربية، وقد اختلفت التسميات، بسبب تعدد المصادر، فقد اقتضى التوضيح.

ويبدو أَن كتاب الفروسية للرَّماح كان المُلهم، للإمام شمس الدين أَبو عبدالله محمد بن أَبي بكر بن أَيوب المعروف بابن قَيّم الجوزية، في تأَليف كتابه الفروسية، الذي يُعدُّ واحداً من أَهم الكتب التي تناولت هذا الفن، بعد كتاب الرَّماح، فقد حشد ابن قَيّم الجوزية في هذا المصنف، من فنون اللغة والأَدب والحديث والفقه والسيرة والتاريخ والطب، ورتَّب ذلك كله في نسقٍ بديع، وقد عاش ابن قيم الجوزية في دمشق وتوفي فيها ما بين (٦٩١- ٧٥١هـ/ ١٢٩٢ - ١٣٥٠م).

ويبدو أن لِكتاب الناريات Pyrotechnics أو الفروسية للرَّماح، أَهمية قصوى، بسبب قيامه بتقديم أول شرح لعملية تنقية نترات البوتاسيوم من الشوائب، وهي العملية الجوهرية في صناعة البارود، التي لا ينفجر من دونها، ولا يوجد منه غير نسختين عربيتين في باريس، والكتاب على أيّ حال، لا يتكلم صراحة عن المتفجرات، ويُرجّح العالم جورج سارتون، أن السبب في ذلك، قد يرجع إلى أنه كان مؤلَّفاً سريّاً ومُعداً خصيصاً للمجربين، الذين يعرفون هذه الأشياء، تماماً، كما يحدث الآن بالنسبة إلى المكتشفات السريّة، وأما الحقيقة الماثلة، في أنه يشرح بوضوح طريقة تنقية نترات البوتاسيوم، والتركيبات الكثيرة التي وصفها، والتي لها خاصية الانفجار، فدليلٌ - وأي دليل- على معرفته التّامة بالبارود، بوصفه مادة متفجرة. ونجد في هذا الكتاب - أيضاً - وصفاً ورسماً توضيحياً لِما نفترض أنه كان طوربيداً بحريّاً، وقد سمّاه حسن الرماح (البيضة التي تُحرك نفسها وتحترق) وأما الشرح والرسم التوضيحي، فيدلّان على الأقل أن هذه (البيضة) كانت مُعدَّة للتحرك فوق سطح الماء.

وهذا ما ذكرته - وأكّدته- المستشرقة الألمانية زيغريد هونكة، في كتابها (شمس العرب تسطع على الغرب) إذ تقول: «ففي كتاب الحسن الرَّماح هذا... يدور الحديث عن المواد

المتفجـرة والأسلحة النارية، وحول «بيضـ متحرك حارق» كان ينطلق كقذائف نارية قاصفة كالرعـد، وهي أولى الرعّادات (طوربيدات) المزوّدة بمحركات صاروخية ...». ومن التركيبات التـي وصفها الرّماح فـي هذا الكتاب، تركيب لدخـان مخدر، يذكر تركيبه بـ: (١٠ نترات بوتاسيوم، ٤ كبريت، ١٨ زرنيخ، ٣ أفيون).

إذن، تأتـي أهمية هذا الكتـاب، لتؤكّد أن العرب، كانوا أول من نقّـى نترات البوتاسيوم، واستعملوهـا في مركبات سمّوهـا، إما نفطاً أو بـارودا، وقد أكّد ذلك المـؤرخ بارتنجتون، ونسبـه إلى الرّماح، كما أكّده جورج سارتون، بقوله: إنّ حسن الرّماح، كان يعرف جيداً نترات البوتاسيـوم، ويعدّها المادة الأساسيـة في تكوين الناريات، ويضيـف، بأنه ما دامت شوائب نترات البوتاسيوم (مُرطّبة) فإنها تتسبب في إفساد قيمته التفجيرية.

إذن، فاكتشـاف نترات البوتاسيوم واستعمالها شـيء (وقد كانت معروفةً قبل ذلك بقرون كثيـرة) وتنقيتها من هذه الشوائب، شيءٌ آخر تماماً. وجميـع الكتّاب متفقون على أن مؤلّف الحسن الرّماح هو أول كتاب ذكر هذا الاكتشاف. الذي انتقل بسرعة فائقة إلى أوروبا، بطريقة مازالت غير معروفة تماماً، فبدأ استعمال البارود فعلاً في بداية القرن الرابع عشر.

وفـي الختام، نقول: كنّا، وما زلنا بناة حضارة، نعيشـ على أرض مهد الحضارة، سورية، التي هي بكل تأكيد، منبع الفكر، وخزان للمبدعين، ولن يكون العبقري الحسن الرّماح، أول، أو آخـر هؤلاء، وما اختراع البارود، إلا واحد من آلاف الاختراعات، التي كانت، وما زالت، تُثبت أننا نعيش على أرض مهد الحضارة، سورية الحبيبة.

الهوامش

١- السيميـاء، لقـد اشتقت كلمة السيميـاء Alchemy من الـ (الكيميا) وهي كلمة عامـة تدل على ممارسة الكيمياء، كما تعني تقنية الحرفيين، ألا أنها جاءت لتشير إلى فرع الكيمياء العملية، كما أن السيمياء كانت تهتم في تحويل مادة إلى أخرى، كتحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب. أو تحويل الكهل إلى شاب، أو الجسد الرياضـي إلـى روح. وهو علم قديم جداً وتجاوز عمره الـ(٢٥٠٠)سنة، يُنظر كتاب (إبداعات النار - تاريخ الكيميـاء المثير من السيمياء إلـى العصر الذري، تأليف كاتي كوب، وهارولـد جولد وايت، سلسلة عالم المعرفة، العدد شباط ٢٦٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١م، ص ٤١، ٤٢.

٢- يُقدم هذا الكتاب وصفاً لأشياء مختلفة، منها المواد الحارقة والمواد الفوسفورية، والنار الإغريقية، ومتفجرات أخرى تحتوي على النيتر (نترات البوتاسيوم).

٣- يبدو أن خبر وفاة الصالح نجم الدين قد وصل إلى أسماع لويس التاسع، على الرغم من قيام زوجته السلطانة شجرة الدر إخفاء خبر موته.

٤- لقد تعرَّف العرب أوَّل مرة السلاح على الحارق، والذي يُسمى النار الإغريقية، عندما استخدمه ضدهم البيزنطيون، وفي الحقيقة، يمكن أن يكون ذلك هو العامل القوي الذي منع سقوط القسطنطينية، وحافظ على الإمبراطورية الرومانية الشرقية، وقد كانت النار الإغريقية سائلاً لزجاً يُرشُّ بوساطة آلات تشبه المضخات على السفن المهاجمة، وكان هذا السائل يشتعل بعنف عند ملامسته للماء، وقد كانت مكونات هذه النار من أسرار الدولة لا يعرفها إلا الإمبراطور البيزنطي الإمبراطور قسطنطين الرابع ٦٦٨ - ٦٨٥م وأسرة كالينيكوس Kallinkos، مخترعها، وهي عبارة عن مزيج من الزيت والكبريت المجمّد بنوع من الصمغ القابل للاشتعال، وكان هذا المزيج يوضع في أنابيب من النحاس لها فم يوقد منها، وفي مؤخرتها قوس يدفعها بقوة الضغط إلى الأمام، وكانت تلك الأنابيب النحاسية توضع بكميات كبيرة في أسطوانة مائلة مستديرة وتُلقى في موقع المنجنيق، ثم تقذف على العدو فتصليه ناراً حامية، وإنها نظرية قاذفات اللهب نفسها حالياً، والتي تطورت إلى النابالم. ينظر في هذا الصدد كتاب (إبداعات النار - تاريخ الكيمياء المثير من السيمياء إلى العصر الذري، تأليف: كاتي كوب، وهارولد جولد وايت، سلسلة عالم المعرفة، العدد شباط ٢٦٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١م، ص ٧٦. وكتاب الفن الحربي للجيش المصري في العصر المملوكي البحري - ٦٤٨ - ٧٨٣ه/ ١٢٥٠ - ١٣٨٣م، تأليف محمود نديم أحمد فهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م، ص ١٧٥.

٥- كانت المدافع في ذلك العصر تُدعى بالمكاحل، ومفردها مكحلة.

٦- كما استخدم المماليك في أسلحتهم المجانيق، التي كانت ترمي بالإضافة إلى الأحجار والحديد، قدوراً فخارية أو رجاجات تُملأ بالنفط والزرنيخ والأفيون وترمى على الأعداء فتقوم مقام الغازات الخانقة. ومن هذه القذائف ما يُرمى باليد، كالقوارير المصنوعة من الزجاج التي تُملأ بالنفط والصبر وبذور القرطم المقشور، فإذا أُريد إلقاؤها تُشعل ثم تُرمى بوساطة سلسلة، فإذا انكسرت على شيء اشتعلت النار فيه، ومن الطريف حقاً أنه في الأوساط العسكرية، إن هذه القوارير لن تُعرف إلا حديثاً جداً، أي بعد الحرب العالمية الأولى، وهي ما تُسمى بالزجاجات (ملوتوف)، كذلك استخدم المماليك آلة تُسمى الجرخ، وجمعها جروخ، وهي آلة حربية لرمي السِّهام والنفط والحجارة، ويُقال لمستخدميها من الجند جرخي، وهو ما يصح أن نطلق عليه السَّهم الناري، وكل هذه الأسلحة كانت تُحفظ في دار خاص، أُطلق عليه اسم الزردخاناه أو السلاح خاناه، ومعناه بيت السلاح أو حواصل الذخيرة، يُنظر في هذا الصدد، كتاب (الفن الحربي للجيش المصري في العصر المملوكي البحري (٦٤٨ - ٧٨٣ه/ ١٢٥٠ - ١٣٨٣م)، تأليف، محمود نديم أحمد فهيم، ص ٤١.

٧- وقد اعتمد في مصادر ترجمته لهُ، على: كتاب (تاريخ العلوم الطبيعية) ص ٤٤، ٤٥، للدكتور شوكت الشطي، وكتاب (العلم عند العرب) القاهرة، ١٩٤٦م، لمؤلفه فؤاد حسين، ص ٢٩، ٣٢، ومقال في مجلة المقتطف، العدد ٨٧، ص ٥١، للمؤلف فون ليجان.

المراجع

(١)- ابـــن قيم الجوزية: الفروسية، هذبه وعلَّق عليه سمير حسيـــن حلبي، دار الصحابة للتراث بطنطا للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩١م.

(٢)- جـــلال مظهر: أثر العرب فـــي الحضارة الأوروبية - نهاية عصور الظـــلام وتأسيس الحضارة الحديثة، منشورات دار الرائد، ط ١، بيروت، ١٩٦٧م.

(٣)- حسن الرَّماح: مخطوط كتاب (الفروسية والمناصب الحربية). نسخة PDF.

(٤)- زيغريـــد هونكة: شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة: فـــاروق بيضون وكمال الدسوقي، دار الجيل، بيروت، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٨، ١٩٩٣م.

(٥)- زهيـــر حميدان: أعلام الحضارة العربيـــة الإسلامية - في العلوم الأساسية والتطبيقية - العهد: الزنكي - الأيوبي - المملوكي، المجلد الثالث، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ١٩٦٦م.

(٦)- عادل زيتون: تاريخ المماليك، منشورات جامعة دمشق، ط ٩، ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥م.

(٧)- غوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، القاهرة، ٢٠١٢م.

(٨)- كاتي كوب، وهارولد جولد وايت: إبداعات النار - تاريخ الكيمياء المثير من السيمياء إلى العصر الذري، ترجمـــة: د. فتح الله الشيخ، مراجعة شوقـــي جلال، سلسلة عالم المعرفة، العـــدد شباط ٢٦٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١م.

(٩)- محمود نديم أحمد فهيم: الفن الحربي للجيش المصري في العصر المملوكي البحري - ٦٤٨ - ٧٨٣هـ/ ١٢٥٠ - ١٣٨٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣م.

(١٠)- مفيد الزيدي: العصر المملوكي، موسوعة التاريخ الإسلامي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠٠٣م.

تقانة الليزر الواعدة في مجال الآثار

د. يعرب نبهان

استُخدِم الليـزر فـي مجال الآثـار في كثيرٍ مـن الحالات نذكـر منها على سبيـل المثال لا الحصـر استخدام تحليل الليزر لدراسة الرسومـات الفنيـة. ولفهم كيف يستخدم تحليل الليزر بطريقة عملية، نفترض أنّه في متحف يمتلك لوحة فنية ثمينة تعود إلى القرن السابع عشر، وبمرور السنين جرت كثيرٌ من عمليات الصيانة والترميم على اللوحة مما أضاف طبقة جديدة قـد تكـون غيـر مرئية فوق الألـوان الأصلية التـي استخدمها الفنـان. بالإضافة إلـى ذلك فإن التراب والدخان ربما قد التصقا بسطح اللوحة، مما سبَّبا تعتيماً بسيطاً للوحة جعل القطعة الفنية تبدو باهتة من دون رونق أو جاذبية. فقررت إدارة المتحف أن تقوم بتحليل هذه اللوحة لفهم ما حدث لها عبر السنوات الماضية وما هي المواد التي ترسَّبت فوق اللوحة.

إن استخـــدام أي نوع من المواد الكيميائيـــة كمنظفات لإزالة الطبقات التي ترسبت على اللوحـــة قد يصيب اللوحة بضرر بالغ حتى لو كان استخدام هذه المنظفات يتم بعناية فائقة، فإنـــه لا يمكـــن لأحد أن يعرف إذا كانت عمليـــة التنظيف هذه ستؤثر علـــى الألوان الأصلية للوحة. ولكن باستخدام تقنية الطيف المستحث بوساطة الليزر laser-induced breakdown spectroscopy يمكن أن تنظف اللوحة من دون أن تمس ألوانها الأصلية.

والســـؤال كيف يتم ذلك؟ تؤخذ اللوحة الأصلية لجهـــاز الطيف المستحث بوساطة الليزر وتمسح كل سنتمتر فيها ليُحلَّل. وبقيام الليزر بانتزاع طبقات رقيقة من سطح اللوحة، وبدراسة

الطيــف المنبعث من البلازما المتكونة نتيجة للانتزاع يمكن تحديد نوع الجزئيات الموجودة على اللوحة بدقة والتي يجب التخلص منها. على سبيل المثال، عندما نحلل مساحة من اللوحة ذات لــون أبيض، فإننا نعرف نوع الأصباغ المختلفة المستخدمة فيها. فمثلاً إذا احتوت هذه الأصبــاغ على عنصر الرصاص، وأخرى احتوت على عنصر التتانيوم. فإن التتانيوم لم يكون متوفــراً في الأسواق حتى عام (١٩٢٠م) فنستطيــع أن نعرف أنه جاء نتيجة عمليات الترميم التــي قام بها فنيــو المتحف في أوقات سابقة. وليس هذا فحســب إذ يستطيع المختص أن يعرف أيضاً بدقة سمك كل طبقة والطبقة التي تليها من خلال دراسة طيف الانبعاث وتحليله فإذا تغير الطيف يعرف أنه انتقل لطبقة جديدة.

وفي الواقع بــدأ استخدام تقنية الطيف المستحث بوساطــة الليزر LIBS على مساحات صغيــرة من لوحات فنيــة ولكن في القريب العاجل (وربما بدأ) ســوف يصبح استخدام هذه التقنيــة وسيلة معتمدة لتحليل اللوحات الفنيــة واستعادتها إلى أصلها. وذلك من خلال إزالة الطبقــات غير المرغــوب فيها طبقة إثر أخــرى حتى الوصول إلى الطبقــة الأصلية للوحة الفنية.

الليزر لتحديد عمر الفخار والقطع الأثرية والحماية من التزوير

توصّل العلماء إلى تحديد العناصر المكونة للمادة الأثرية من دون أخذ عينات، وذلك عن طريق تسليط شعاع من الليزر مرة واحدة وفي جزء من الثانية، ويمكن التعرف على العناصر المكونــة للطبقات المختلفــة للمادة الأثرية في حالــة اللوحات الزيتيــة والصور الجدارية (الأيقونات، البورتريهات، الآثار المعدنية، الفخار والسيراميك).

ومــن خلال التعرف على العناصر الموجــودة في أثرٍ ما بنسب ضئيلة جداً توصّل باحثون إيطاليون بالطاقة الذرية إلى تحديد عمر الأثر ومن ثمّ كشف التزوير الذي يحدث للآثار وقد كُشِف تزوير إحدى البرديات التي كان يعتقد أنها ترجع إلى العصر الفرعوني، وثبت بالتحليل عــن طريق أشعة الليزر أن المــواد الملونة على البردية تتكون من مــواد حديثة واتّضح بعد الكشف أنها من القرن السابق ولا من عهود قديمة، وبذلك لا تعد من الآثار.

وقــد تمكّن العلماء الإيطاليون باستخدام أشعة الليــزر المصاحبة للأشعة تحت الحمراء والأشعــة فوق البنفسجية من التعــرف على البنية الداخلية للمــادة الأثرية من دون أخذ أي عيّنات.

استخدام الليزر في المسح والتسجيل الفوتوغرامتري للآثار

في الماضي كان كل ما نكتشفه من الآثار يسجل إما وصفاً، فما تراه العين تكتبه اليد، وإما رسماً ويتم بأكثر من طريقة، منها الأسلوب القديم وهو أسلوب عمل الطابعات عن طريق مادة سائلة كانت تُوَزّع على الجدار الذي يحمل نصاً أو رسماً، ثم تترك لتجف، وبعدها تزال ويكون قد طُبِعَ عليها ما على الأثر وخطورتها تتجلى في أثرها السيئ على الألوان. أما الطريقة الأخرى للرسم، فهي عن طريق استعمال مادة خاصة من البلاستيك تُفرَش على الأثر ويُشَفُّ النقش أو الرسم بأقلام ذات أحبار خاصة، وبعدها يُحبَّر هذا البلاستيك على ورق كلك، وتعرض هذه الطريقة أيضاً الأثر للخطورة نتيجة ملاصقة يد الرسام الأثري للأثر.

وهناك نوع ثالث يعرف بالتسجيل الفوتوغرامتري وهو وإن كان من أدق أساليب التسجيل، إلا أنه عملية صعبة جداً ومكلفة للغاية وتستغرق سنوات وسنوات في حالة الآثار الكبيرة مثل التماثيل الضخمة والقطع الأثرية الكبيرة... ويعتمد هذا الأسلوب على تسجيل كل حجر سواء صغر أم كبر. ومن أهم ما تم في هذا المجال، هو ما قام به العالم الأثري مارك لينر بالتعاون مع المعهد الألماني للآثار في القاهرة في عام (١٩٨٠م) بتسجيل تمثال أبي الهول وعمل خريطة فوتوغرامترية للتمثال، وفيها تسجيل علمي دقيق لكل كبيرة وصغيرة بالتمثال، وعن طريقها أُتيحت دراسة أحجار الترميم سواء القديمة أم الحديثة في جسم أبي الهول، وتحديد نوع الحجر المستخدم في الدولة القديمة والدولة الحديثة والعصر الصاوي، وكذلك أحجار العصر الروماني. وعندما سقط حجر من كتف أبي الهول الأيمن في عام (١٩٨٨م)، ومن قبل ذلك كان التمثال قد تعرض إلى جريمة كادت أن تدمره تماماً، ونقصد بها الترميمات الخاطئة التي أجريت على جسد أقدم مريض في العالم أبي الهول- وخلالها أُزيل كثيرٌ من أحجار الترميمات القديمة وجاؤوا بأحجار ضخمة لتلصق بجسد التمثال وتضيع معالمه ونسبه التشريحية.

ولم يكتف المدمرون ولا نقول المرممون بذلك، بل قاموا بإضافة كميات ضخمة من الإسمنت التي كادت أن تخنق جسم التمثال المنحوت من الحجر الجيري وتمنعه من التنفس، ولم يتحمل الجسد المريض ما أُلقي عليه فقام بلفظه بعد جريمة استمرت فصولها سبعة أعوام كاملة من دون أن يستطيع أحد أن يقول لا لهذه الجريمة..! ولقد كان سقوط كتف أبي الهول إنذاراً وراية حمراء لوقف هذه الجريمة، والبدء في عمل دراسة علمية شاملة لإنقاذ أبي

الهول. وكانت الخريطة الفوتوغرامترية التي نفّذها مارك لينر وفريق عمله هي الدليل الأقوى لدينا لكي نعيد إلى أبي الهول صحته وشبابه، وهذا دليل واضح لا يحتاج إلى شك أو تشكيك فـــي أهمية أعمال التسجيل الأثري. وشتان الفارق بين الأمس واليوم، لقد خطت التكنولوجيا الحديثــة أميــالاً وليس مجرد خطوات إلى الأمام وصار لدينــا اليوم علم جديد وتقنية راقية تعرف بـ «التسجيل باستخدام الليزر»، أو بمعنى أصح المسح الضوئي باستخدام الليزر Laser Scanning. أوّل مــا تمتاز به هذه التقنية هي الدقة المتناهية ووصول نسبة الخطأ فيها إلى أجزاء من النصف في المئة، وثاني الامتيازات هي أنّها أسلوبٌ آمنٌ تماماً ولا يسبب أي ضرر علـــى الأثر، وتعدّ هذه التقنية آمنة تماماً، ولا تمثــل أي خطر سواء على الأثر أم الأشخاص. كذلك تتيح تقنية المسح بالليزر عمل صور وخرائط ثلاثية الأبعاد تستخدم في أعمال النشر العلمــي ويستفيد منها كل من الأثــري والمرمم والمسجل. ومن أخطر الأهداف التي تحققها هـــذه التقنية الحديثة عند العمـــل بها على آثار مهددة مثل معبد الملكــة حتشبسوت بالدير البحـــري، والذي تهـــدده صخرة كبيرة في أعلى الجبل الذي نُحِتَ جـــزء كبير من المعبد به، ويمكـــن عن طريق استخدام تقنية الليزر عمـــل خرائط بالأماكن المهددة والأماكن الضعيفة، وكذلـــك وضع تصور لأفضـــل الحلول للقضاء على مسببات الخطـــر. وسوف تشهد السنوات المقبلـــة تقدّمـــاً مذهلاً في استخدامات الليـــزر في مجال الآثار، والتـــي يمكن عن طريقها عمـــل نماذج طبق الأصل مـــن الآثار المهمة، ومن ثمّ نستطيع إغلاق هذه الآثار وعدم السماح بزيارتهـــا، والسمـــاح بزيارة النموذج المصمـــم منها فحسب... وقد سبـــق إلى ذلك دول مثل فرنســـا، وإن كانت التقنية المستخدمة هناك قديمة. وقد استُفِيد من هذا العلم الحديث في ترميم الهرم المدرج أول الأهرامات المصرية وأقدم بناء حجري في العالم كله، بناه المهندس العبقـــري إيمحوتب، وقد تقدَّم مجموعة من علماء اليابان لتسجيل الهرم المدرج من الداخل والخارج وباستخدام تقنية الليزر، وحُصِل على صور ثلاثية الأبعاد للأثر الفريد قبل البدء في أعمـــال الترميم لكي تُحفَظ ويُستَفاد منها في أثناء عمليات الترميم، وبعد الانتهاء من ترميم هـــذا الأثر، ويمكن استخدام ومقارنة الصور الجوية والخرائط ثلاثية الأبعاد مع تقنية الليزر التي أُخذَت للأثر قبل وبعد أعمال الترميم.

ثبـــت عدم وجود أي ضرر في استخدامات الليزر على الآثار،عندما قام باحثون مصريون بعمـــل تسجيل لتمثـــال أبي الهول، ولاسيّما أن هذا العمل لا يتطلـــب لمس الأثر بأي حال من الأحـــوال. وسُجِّـــلَ أبو الهول بالليـــزر وبدقة فائقة وفي وقت وزمن قياســـي لا يتعدى أسابيع

قليلـــة، وعندمـــا تنظر إلى الصور والخرائـــط ثلاثية الأبعاد للتمثال، تجـــد كل شيء مسجلاً وبدقة متناهية كصورة طبق الأصل يمكن تحريكها في كل الاتجاهات وتكبير أي جزء منها مع الحفاظ على درجة الجودة للصورة، ومن ثمّ مشاهدة ما لا يمكن للعين البشرية رؤيته. وربما سنشهد عمليات ترميم الآثار باستخدام تقنية الهيلوغراف الليزري ثلاثي الأبعاد.

ويمكن حفـــظ جميع الآثار باستخدام تقنية الليزر وحفظها موثّقة لتكون قاعدة لأي عمل يتـــم بالمناطق الأثرية. ويمكن أيضاً استخدام تقنية نظم المعلومات الجغرافية لإدارة الموقع بغية الحفاظ على التراث الحضاري.

استخدام الليزر في دراسة الألوان والوسائط اللونية

إن الجديد أيضاً في مجال علوم الليزر استخدامه في ترميم وإصلاح الآثار، ثمة تكنولوجيا معينـــة لـ(الليـــزر) عن طريق علم النانـــو والليزر، والتي اكتشف حديثـــاً أن قدماء المصريين استخدموهـــا بشكل بدائي لتثبيت ألوان رسومات المعابد، وهو سر بقائها طوال هذه السنين، إذ توصَّـــل الفراعنة إلى أن استخدام بودرة ألوان من جزئيات متناهية الصغر يؤدي إلى ثبات أكبـــر للألوان واستخدام أدق وتحكم في الدرجات، وكذلـــك يستخدم الآن الليزر في تنظيف وترميـــم تمثال رمسيس بعد أن غُطِّيَ بطبقة سوداء من الشوائب وعوادم السيارات طوال مدّة بقائه بميدانية، ما سيوفر مئات من ساعات العمل بالطرائق اليدوية، ويجري الآن البحث في مسألة غاية في الخطورة تهدف إلى عمل بصمة ورمز سري بأشعة الليزر على كل قطعة آثار مصرية بهـــدف جدولتها وتسجيلها وضمان عدم تقليدها فـــي الخارج، وهو تطبيق لليزر لن يضر بصحة الأثر، وسيحدُّ من عمليات سرقة الآثار وتزييفها.

استخدام الليزر في عمليات تنظيف الآثار

مـــن المعـــروف أن أشعة الليزر عبارة عـــن موجات تحمل طاقة وتعـــدّ من أحدث طرائق التنظيـــف التـــي تُستَخْدَم في المتاحـــف العالمية ويرجع السبب في ذلـــك لنقائها وتركيزها وتماسك جزيئاتها مما يساعد على تفتيت الاتساخات العضوية، وقد استخدمت هذه الطريقة علـــى الأخشاب والزجـــاج والرخام، وأعطت نتيجة جيدة جداً لعـــدم تأثيرها على الآثار التي نُظِّفَـــت. تستخدم إمـــا في صورة أحواض أو فـــي صورة أداة تطلق الموجـــات فوق الصوتية Ultrasonic waves ولكـــن قبـــل استخدام هذه التقنيات الحديثة لا بـــد من إجراء التجارب المعمليـــة لها بصفة مبدئية على عينات تجريبية في المعمـــل وإذا أعطت نتائج جيدة تُطبَّق

على الأثر تفادياً لحدوث أضرارٍ غير مسترجعة للأثر، وفي حالة وجود بعض الاتساخات التي تصعب إزالتها بالتنظيف الميكانيكي يلجأ المرمم إلى طرائق أخرى.

استخدام الليزر في الكشف عن المياه الجوفية والآثار المدفونة تحت سطح الأرض

تستخدم حالياً تقنيات الاستشعار عن بعد في الكشف عن مناطق أثرية جديدة لإدارة المواقع الأثرية لحمايتها من المخاطر الطبيعية والبشرية وأيضاً في الكشف عن الآثار الموجودة فوق سطح الأرض وتحتها.

استخدام تطبيقات الاستشعار عن البعد في الكشف عن الآثار من خلال رصد الأماكن التي توجد فيها آثار غير معروفة، والتي تعجز البعثات العلمية عن الوصول إليها لصعوبة الأماكن الموجودة فها، مشيراً إلى أن صور الأقمار الصناعية تغطي مساحات كبيرة من سطح الأرض، ومن ثمّ يسهل التعرف على هذه الأماكن من خلال تحليل هذه الصور.

وأضاف أنه تُستخدَم تقنيات الاستشعار عن البعد في حماية الآثار، إذ تتعرض المناطق الأثرية لمخاطر طبيعية عن طريق النحت من الرمال والرياح، ويتم من خلال المعلومات التي يُحصَل عليها بناء نماذج ثلاثية الأبعاد لهذه الآثار لدراسة حركة الرياح والرمال، واتخاذ الإجراءات الوقائية اللازمة لمنع تعرضها لهذه المخاطر، فمثلاً إن المياه الجوفية الناتجة عن الزحف العمراني والري أو الصرف الصحي تؤثر على الآثار، ويمكن باستخدام الاستشعار عن البعد استنتاج مستوى ارتفاعها، واتخاذ الإجراءات لتقليل مستوى المياه الجوفية حول هذه المناطق الأثرية.

كما أنه يُجرَى تصوير جوي ثلاثي الأبعاد باستخدام جهاز ليزر محمول على طائرة الهيئة، وجهاز مسح الليزر الأرضي لمناطق هضبة الأهرام وأبو الهول وسقارة وشرق وغرب مدينة الأقصر للكشف عن آثار جديدة في هذه المناطق، بالإضافة إلى الكشف عن الأجسام المدفونة في المناطق الأثرية، وكيفية حماية وإدارة مواقعها.

استخدام الليزر في ترميم الآثار

ففي بعض البلدان يُستخدَم الليزر في عمليات ترميم الآثار كتقنية حديثة ومن أمثلة هذه البلدان إسكتلندا إذ قامت بتوجيه الليزر صوب المعالم الأثرية لتساعد على ترميمها، ويتم بفضلها إنتاج نماذج ثلاثية الأبعاد أفضل بملايين المرات من الصور الفوتوغرافية أو الأفلام.

والمبـادئ الأساسيـة التي تقف خلـف تكنولوجيا الليزر بسيطة: صنـدوق بداخله ليزر، ينتصـب على حامل ثلاثـي الأرجل. وفي الوقت الذي يتحرك فيـه الصندوق ببطء وبزاوية (٣٦٠ درجـة)، ويرتفع إلى أعلى ويهبط إلى أسفل، يطلق أشعته تجاه أي كتلة تقع في مجاله، وبذلـك، يستطيع تسجيل نحو ٥٠ ألف نقطة كل ثانية. قد يستطيع الباحثون التقليديون إنتاج نحو مئتين من تلك الصور يومياً وهي عرضة للانحياز والخطأ البشري، ولكن الليزر يستطيع جمع ملايين الصور في الساعة، بل إن الماسح الضوئي يستطيع تعرُّف مواد معينة ويحدد إذا ما كان ذلك الشيء مصنوعاً من الزجاج أم من الحجر.

وتعمـل أجهزة الماسح الضوئـي الهوائية أو الأجهزة التي تُحمَـل بالطريقة نفسها، ومعا يمكنهمـا إنتاج صور ثلاثية الأبعـاد لمدينة بأكملها أو لجبل مثلما الحـال بالنسبة إلى جبل راشمور.

استخدام الليزر في فحص المومياوات

وفي قسم الأشعة السينية في جامعة «هامبورج»، يجري العمل على مشروع مشترك بين علماء الآثار والأطباء، وخبراء تقانة المعلومات، يُحضِّر التصوير بالأشعة لفحص المومياء، بوساطـة نظام حاسـوب متخصص، تُصـوِّر المومياءات المصرية التـي ماتت منذ آلاف السنـوات لساعـات، أي إنها تُعرَّض لكمية كبيرة من الإشعاعـات التي لا يستطيع الإنسان الحي تحملها، يأخذ الفريق مئات مـن الصور المفصلة للجسم المحنط، لتُستَخْدَم لاحقاً قاعـدة للحصول على نظرة أقرب لما يوجد تحت الجلد، قام العلماء في المعهد بمعالجة البيانات في القسم الطبـي لمستشفى الجامعة، بتطوير عملية تسمح لهم باستخدام صور «سـي تي يو» لتطوير صور ثلاثية الأبعاد لما يوجـد داخل المومياءات، وهذا الأمر يوازي فك غلاف المومياء.

إنها مشكلة صعبة، فإذا أظهرنا البيانات فحسب فسنرى الحافة الخارجية كما نرى الوجه الخارجي، لـذا علينا تعليم الحاسوب أي قطع من البيانات التي يجب عرضها، يمكننا القيام بذلك مـن خلال استخدام الـ«سي تي» لتحديد الكثافة، فالعظام مثلاً كثيفة جداً، لذا يمكننا أن نطلب مـن الحاسوب إظهار كل الأقسام ذات الكثافة العاليـة، والضمادات الكتانية قليلة الكثافـة أيضاً، لذا يمكننـا برمجته لإظهار الأقسام ذات الكثافـة المنخفضة لاختيار أشياء مشابهة، كل ما يتطلبه ذلك هو النقر على صورة «سي تي» على الطبقة الخارجية للضمادات

الكتانية، ليقوم الحاسوب بالبحث عن كل المناطق ذات الكثافة نفسها، تبدو الخطوط العامة للمومياء مرئية، والخطوة التالية موجهة إلى الجلد، ويظهر وجه المومياء الميت بشكل واقعي، والافتقار إلى الوضوح في الصورة يمكن إزالته من خلال الطلب من الحاسوب عرض المناطق المرتبطة بالكثافة نفسها، وإن كان الحاسوب مبرمجاً لكشف العظام، فمن الممكن أيضاً النظر إلى الجمجمة الكاملة، مع عيون المومياء الاصطناعية المصنوعة من الراتنج أو الطين، والهدف من وضعها منع الوجه المحنط من الانهيار، ومنحه مظهراً أكثر طبيعية.

كما أن العلماء قادرون على تقليد صور إشعاعية ثلاثية الأبعاد من هذه البيانات، لذا فلا عجب أن مجالات أخرى بالإضافة إلى علم الآثار مهتمة بالتقنيات الحديثة، بغض النظر عن كلفتها، نحن مثلاً نعمل كفريق مع علماء الأحياء المتخصصين بعلم الإنسان، الذين يحاولون استخدام هذه الطريقة لفتح الجماجم، التي تعود إلى ما قبل التاريخ، وتلك غالباً ما تكون اكتشافات متحجرة لا يريدون تحطيمها، ويمكن فتحها ودراستها كما تدرس المومياوات، العمل بين الحقول العلمية بهذه الطريقة بدأت تزداد أهميته، وفي المستقبل قد نرى أنه سيكون لدى علماء الآثار القدرة على استخدام الطرق التقنية الجديدة من مجالات علمية أخرى، ولكن في الوقت نفسه لا يمكن أن تنقرض طرائق العمل الكلاسيكية، وربما هذه المعرفة بالذات هي التي تجعل علماء الآثار منفتحين كثيراً على التقنيات الجديدة.

استخدام الليزر في التصوير الجوي للمناطق الأثرية

مع تطور أساليب وإمكانات التطور العلمي الحديث والتقنيات المتطورة في التصوير الجوي بالطائرة والتصوير ثلاثي الأبعاد لتوثيق وترميم المناطق الأثرية والمساعدة بشكل علمي وتقني في الكشف عن مواقع أثرية جديدة، ولاستنباط خرائط ونماذج ثلاثية الأبعاد والاستفادة من الأبحاث والدراسات المهمة وأنه من خلال هذه التكنولوجيا ستُعدُّ عدة دراسات وأبحاث علمية للمساعدة في التخطيط العمراني للمواقع المحيطة بالأثر ودراسة أثر التيارات الهوائية والعواصف الرملية على تآكل الآثار، والتنبؤ بعمرها الافتراضي وطرح وسائل لحمايتها من المخاطر البيئية والبشرية ولا سيّما المياه تحت السطحية والجوفية هذا بالإضافة إلى عمل نماذج رقمية ثلاثية الأبعاد وتطويرها لتمثيل وضعها في العصور القديمة وعمل خرائط طبوغرافيّة، ووضع تصور عام لمسارات جديدة للتجوال الحر داخل هذه المناطق.

استخدام الليزر في فحص الآثار المكتشفة المصنوعة من السيراميك أو المعدن

يقوم الباحثون في مختبر «راثجين» باستخدام التحليل الطيفي لامتصاص الذرّة، لتحديد التركيب الدقيق للمعدن، فبعض الخلطات تُشكل مزيّة عصور ومناطق مختلفة، ومن المهم تحديد أنواع وكميات المعادن الموجودة في القطعة الأثرية، غالباً ما تمكّن هذه المعلومات الباحثين من تحديد إذا ما كانوا يتعاملون مع قطعة أثرية حقيقية أو مزيفة.

يتطلب التحليل أن يقوم الباحثون بتذويب عينة من المعدن في الأسيد، ثم تُحرَق في لهب خليط الأسيتيلين حيث تتذرر، يُحلَّلُ الطيف الذي يظهر نتيجة عملية الحرق لمعرفة توزيع المعادن الموجودة في العينة، في الأيام التي لم تكن هذه العمليات ممكنة، كان على علماء الآثار بساطة الاعتماد على خبرتهم لتخمين أصالة القطعة الأثرية. الاختلاف هو أن التقويم الشخصي للآثار يكون شخصياً، في حين يقدم تحليل المعادن معلومات موضوعية، لدينا الفرصة لتحديد عمر القطعة بشكل دقيق، وبالطريقة نفسها يمكننا أن نفحص الخلطات التي كانت موجودة في العصور القديمة، ونعرف الخلطات التي لم تكن موجودة، استخدام عمليات الفحص العلمية يساعدنا على التمييز بين القطع الأصلية والمزيفة.

خلال تفحصهم لأصالة السيراميك، يستخدم العلماء في مختبر «رنثجان» عملية التحليل «ثيرمولومينسين» وهي عملية تسمح لهم بتحديد شُوِّيت قطعة الخزف، عندما تُشوَى قطعة الخزف ينخفض النشاط الإشعاعي الطبيعي المخزن في الخزف إلى الصفر، مع مرور الوقت تُسبب الإشعاعات المشعة المتواصلة إعادة ارتفاع في مستويات النشاط الإشعاعي في الخزف.

وفي هذه الآلة، تُلدَّن العينة على حرارة خمسمئة درجة مئوية، مما يبعث النشاط الإشعاعي المخزّن في المادة منذ أن شُوِيت على شكل طاقة ضوئية، وتُقاس الكمية، وكلما كان هناك إشعاعات كانت العينة أقدم، في هذه الحالة اتضح أن القطعة الأثرية التي تُفحَص هي قطعة مزيفة، إنها جديدة، ففي حالة الخزفيات القديمة يسير القوسان بشكل متوازٍ، إنه أمر يتمتع به عدد قليل من علماء الآثار.

المراجع

(١)- عويس محمد ذكي، أشعة الليزر والحياة المعاصرة.

(٢)- فاروق بن عبد الله الليزر وتطبيقاته.

(3)- Gehan Adel Mahmoud Ali, Scientific Study to Deduction Methods For Restoration and Conservation Of Bronze Objects Applied On One Selected Object. Cairo University, Faculty of Archaeology, Conservation Department, PhD thesis.

(4)- Amany Aloh. Kamel Ibrahim, A SCIENTIFIC STUDY FOR USING RECENT TECHNIQUES FOR RESTORATION AND CONSERVATION OF ARCHAEOLOGICAL ISLAMIC ILLUSTRATED MANUSCRIPTS WITH APPLICATION ON SOME SELECTED OBJECTS, Specialist of Restoration and Conservation Cairo University Faculty of Archaeology Conservation Department.

رائعة إدغار آلان بو الشعرية
الـغُـراب

ترجمة: كنعان الفهد



نبذة عن الشاعر

يعدُّ مؤرخو الأدب والنقاد إدغار آلان بو[1] Edgar Allan Poe، أحد أشهر الشعراء في أمريكا. بل منهم من ضمَّه إلى باقة المبدعين في الشعر والأدب العالميين. كما أنه برع في شتى الأنواع الأدبية: النقد، والمقالة، والرواية، والرواية البوليسية، إضافة إلى الكتابات الفلسفية.

لكنه كان يعدُّ نفسه شاعراً بالدرجة الأولى. فصبَّ معظم اهتمامه على الشعر. مع أنه اضطر إلى الكتابات الأدبية الأخرى في المجلّات والصحف، لسد حاجات معيشته اليومية.

وأجمع كثير من النقاد على أن أشعاره تبحث عن المطلق عن الحقائق العليا، وتمتاز أيضاً بالعمق الفكري وبنزعتها الإنسانية الصافية.

عاشــ حياة مأساويـــة، وكان منبوذاً من المجتمع. وغادر حياتـــه القصيرة بميتة مأساوية أيضاً.

وأشهـــر قصائده، هـــي: الغراب. حلم داخـــل حلـــم.Dream Within A Dream 1827، وتيمورلنك (١٨٢٧م)، الأعراف (١٨٢٩م)، وإسرافيل (١٨٣١م)، وإلى ساكن الجنان (١٨٣٤م)، الـــدودة المنتصرة -في بعضـــ المصادر: الدودة الفاتحـــة- (١٩٣٧م)، والغراب (١٨٤٥م) The Raven، والدورادو (١٨٤٩م) Eldorado، وأنابيل لي (١٨٤٩م) Annabel Lee، وهي آخر قصيدة كتبها قبل مماته.

وصف للقصيدة

قصيـــدة الغراب The Raven[٢] لإدغار آلان بو، سرديـــة يضمنها الشاعر بعض القصص الشعبية الكلاسيكية. وهي إحدى رمزيات الشاعر الكبير. وتتكون من ثمانية عشر مقطعاً، كل مقطع يحتوي على ستة أبيات، معظمها طويل نسبياً[٣].

وتتميـــز بما تبثه من الموسيقـــا، وبلغتها المعبّرة المنمقة، وتضع قارئها في جو مبهم غير معتاد. إذ تعدُّ القصيدة إحدى أشهر القصائد الأمريكية. بل من القصائد النفيسة في الأدب العالمـــي. أكثـــرت من محبي شعره وجعلتـــه أكثر شعبية، لكنها لم تجعلـــه أفضل من الناحية المادية.

اختـــار الشاعر الغراب رمـــزاً محورياً في القصيدة، لأنه (غير مفكـــر)، ويستطيع الكلام إذ يتماشـــى مع الجـــو. إضافة إلى أنه رمـــز اليأس والبؤس والبين والخـــراب، لدى كثير من الشعوب.

يتحدَّث الغراب إلى هذا العاشق المنفعل. فيتباكى العاشق على عشيقته لينور. ويظل يردد كلمة (أبداً ليس مرة أخرى)[٤]Nevermor، فيؤجِّج الحزن بمشاعر الرجل.

وتتنامى القصيدة بعرضها لتغيرات شعور العاشق، حتى يصاب بالجنون.

مصدر الإلهام

عبَّر إدغار في هذه القصيدة عن الحزن الذي طحنه واليأس الذي شتته، بعد وفاة حبيبته لينور Lenore.

طوال حياتـــه كابد من وفاة النساء اللواتي أحبَّهن: أولهـــن والدته التي فارقته قبل بلوغه عامه الثالث، بعد ماحل بهم من فاقة بسبب موت والده. فتركته تحت وصاية عائلة تبنته وهو

بحاجة إلى عطف الأم وحنانها. وسرعان ما فُجِعَ بموتها بعد أن نهشها مرض السل. ثم موت صديقتـه وراعيته الوحيـدة الآنسة آلان التي تبنته. أما عشقه الأوَّل فكان لأم صديقه السيدة جين كريغ ستاندر Jane Craig Stander، وهي امرأة في الثلاثين من عمرها، ذات جمال نادر لها عينان سوداوان واسعتان وشفتان ممتلئتان شهوانيتان، ألهمته أولى قصائده.

سرعـان مـا تموت عشيقته بعد مدة قصيرة، وهي في ريعـان الشباب. فدأب مدّة طويلة يرتاد المقبرة ليلاً، ليقرأ أمام ضريحها القصيدة التي سماها: (إلى هيلين).

بعدها أحب إلميـرا رويستر Elmira Roister. لكنه عندما عاد بعد أن غاب عشرة شهور مـن أجل دراسته في مدينة أخرى، تفاجأ بأن حبيبة صباه قد خُطِبَت لشخص آخر أُعجِبَ به والداها، اللذان لم يرضيا أبداً عن علاقتها بالفتى المُتَبَنَّى.

بعـد عامين من وفـاة زوجته، غرق في غرام الشاعرة سارة هيـلان ويتمان. وبعدها أراد الـزواج ثانية من امرأة ثالثة أحبها تدعى السيـدة شيلتون، وكان ذلك عام (١٨٤٩م)، أي قبل شهور قليلة من رحيله.

لكنه على الرغم من تعدد علاقات إدغار النسائية، لم يحب إلا امرأة واحدة في حياته. كل من عرفهن من النساء، قلن الكلام عينه. تلك المرأة هي زوجته فرجينيا، التي كتب لها أجمل الأشعار، وجعله فقدانها يغرق مجدداً في الإدمان على الخمر.

لعـل امرأة قصيدة الغراب، كانـت رمزاً عاماً للنساء اللواتي أحبَّهـن، كما يميل إلى هذا الاعتقاد عدد من النقاد.

وأرى علـى الأرجح أن امـرأة القصيدة لينور Lenore هي ترمز لزوجته الحسناء فرجينيا كليم Virginia Clem، التي أصيبت بالسل وهي في التاسعة عشرة من عمرها. ولم يجد إدغار ما يكفي من النقود لمداواتها، لم يكن يجد ما يدفئها به، فكان يغطيها بمعطفه، ويغري القط بالنـوم على صدرها ليدفئها. وكم عانى وهـو يرى حياتها تنسحب من جسدها الرقيق رويداً رويـداً. ظلت تعاني خمس سنوات من المرض والألم، وما بـرح يلازمها فكتب في أثناء هذه المكابـدة أقسى وأعنف قصصه السوداوية. وبعد موتهـا سنة (١٨٤٧م)، لم يكن يملك نقوداً تكفي لنفقات دفنها.

فقدانـه لفرجينيا جعله يغرق مجدداً في الإدمان على الخمـر. ويقال إنّه كتب لها أشهر قصائده بعد رحيلها، مثل «أنابيل لي».

سياق السرد

(يحكي رجل[٥] القصيدة) عن نفسه:

في إحدى الليالي التي كنت أكابد فيها يأسي وحزني، على حبيبتي (لينور) التي خطفها الموت مني. وكانت ليلة عاصفة وباردة وموحشة من ليالي شهر كانون الثاني. وحينما كنت أبحث عن كتاب بين كتب (المعارف المنسية)، علَّه يُشغلني عن حبي المفقود لـ (لينور)، سمعُت فجأة طرقاً أرعبني، فخلت أن أحداً يطرق على الباب والوقت ليس أوان الزيارات، ولتهدئة نفسي قلت ثمة ضيف جاء متأخراً. فتحت باب حجرتي على مِصراعَيه وقلت عُذراً سيّدتي أو سيّدي، بالكادِ سمعتك فقد كنتُ غافياً. لكنني لم أجد سوى ظلمة تحدِّق في وجهي. ثم سمعت طرقات أعلى مرة أخرى، تدق على زجاج النافذة، فملأني حَفيفُ الستائرِ الأرجوانيةِ الناعمِ الحزينِ الغامض، برُعبٍ غَريب لا عَهْدَ لي به. وما إنْ فتحتها حتى تفاجأت بدخول غرابٍ أسود مجهد إلى الحجرة، يبدو أنه قادم من شطآن بعيدة – من أعماق نفس الشاعر–.

وحط على تمثال الإلهة أثينا[٦] المنتصب فوق باب الغرفة، وجلس وَقوراً صارِماً. فتحول حزني إلى ابتسامة، وجلست أمامه واهناً أحاول ملاطفته ليقدم لي بعض الأَمل أو العزاء.

ثم بدأ حوار طويل وعنيف بيني وبين الغراب القاسي والمتغطرس. كنت أرغب في أن أعرف حقيقة الغراب، ومن أين أتى، وعلى طبيعة الرسالة التي جاء بها. ولكن الغراب رسول الشؤم واليأس والشك، ألقى إلي نبوءة واحدة: (ما مضى لن يعود).

ثم أنعشني أمل ضعيف، لكن الغراب صفعني من جديد، مردداً بصلافة وقسوة نبوءته الكريهة: (ما مضى لن يعود).

هزني جوابه، فطالبت منه أن يعود من حيث جاء، لأتحرر مما يبثه في نفسي من يأس وتشاؤم. ولكن الغراب بقي عالقاً فوق باب الحجرة. وراح ظله يتراقص على أرض الحجرة وهو يردد وبلا ملل: (ما مضى لن يعود).

❀❀❀

-١-

ذات مرة في منتصفِ ليلة كئيبة، في حين كنت أتأمل، وأنا مرهق وضجر،
منكب على أكداس مجلدات كثيرة غريبة وطريفة من نفائس المعرفة المنسية،
وحينما طأطأ رأسي، وكدت أغفو، فجأة تناهى إلى سمعي صَوت،
كأنه دقات شخص لطيف، تنقر على باب حجرتي.
تمتمت أحدِّث نفسي، «ثمة زائر ما»، «يطرق على باب حجرتي-
هذا ما يبدو، ولا شيء آخر».

-٢-

آه، أتذكر بوضوح أنّه كان في كانون الثاني الكئيب،
وكل جمرة مفتتة منعزلة تحتضر تصوغ شبحها على الأرض.
بشغف انتظرت الغد؛ - عبثا كان التماسي نسيان حزني
بقراءة كتبي- حزني لفقدان لينور-
الفتاة النادرة المتلألئة التي تسميها الملائكة لينور
هنا لا اسم لها غيره إلى الأبد.

-٣-

حفيف الستائر الأرجوانية الناعم الحزين الغامض
أرعشني- ملأني برعب غريب لا عهد لي به؛
صار قلبي يخفق، فرحت أردد،
«ثمة زائر على باب غرفتي يلتمس الدخول -
ليس سوى زائر متأخر على باب غرفتي يرجو الدخول؛
هذا ما يبدو، ولا شيء آخَر».

-٤-

سرعان ما هدأت روحي؛ فزال ترددي،
«وقلت»، أيها السيد، «أو أيتها السيدة، صدقاً أستميحك عذراً؛
حقا كنت أغفو، عندما أتيت تطرق بلطف،
أجل رحتَ تطرق برفق، برقة على باب حجرتي،
بالكاد كنت واثقاً من أنني سمعتك»- فتحت الباب على مصراعيه؛
ثمة ظلام، ولا شيء آخر.

-٥-

حدقت في عمق الظلمة، وقفت طويلاً أتساءَل، متوجساً،
مرتاباً، تُراودني أحلام لم يتجرأ إنسان أبداً أن يحلم بها؛
ظل الصمت مهيمناً، والسكون لم يعطِ أمارة،
لكن كلمة وحيدة نُطقت مهموسة، «لينور؟»
همَستُها، فردَّدَ رجع صداها، «لينور»
هذا ما كان فحسْب، ولا شيء آخر.

-٦-

انعطفت عائداً إلى حجرتي، وروحي تحترق بداخلي،
سرعان ما سمعت ثانية قرعاً أقوى.
«أكيد»، خاطبت نفسي، ثمة شيء ما على شبكة نافذتي:
لأرى، إذن، ما يكون هناك، فينكشف هذا الغموض
ليهدأ قلبي برهة وأكشف هذا اللغز؛
إنها الريح ولا شيء آخر.

-٧-

فتحت مصراع النافذة، فاندفع يَخفق بشدة،
غراب جليل مهيب من الأيام المقدسة الغابرة؛
من دون أن يبدي أدنى احترام؛ لم يتوقف لوهلة أو يتردد؛
ولكن، بشموخ سيد نبيل أو سيدة، حط فوق باب حجرتي-
جثم، على تمثال بالاس[٦]، واستقر، ولا شيء آخر.

-٨ -

أحال الطائر الأبنوسي[٧] كآبتي إلى ابتسامة،
عندئذ بملامحه الرصينة الصارِمة التي ارتداها.
«(خاطبته) مع أن عرفك مجزوز حليق، أنت، بالتأكيد لست جباناً،
أيها الغراب المُروع المتجهم الهرم الشارد من شاطئ الليل
أخبِرني ما اسم سيادتك الجليل؟» هناك على شاطئ الليل الجهنمي
نَعَبَ الغراب «أبداً ليس مرة أخرى».

-٩-

تعجبت كثيراً من هذا الطائر الأخرق لسماعه الحديث بوضوح،
مع أن جوابه فقير المعنى وخارج السياق؛
إذ لا مناص من الاتفاق على أنه ما من إنسان
في وقت مضى أو حتى الآن، كان قد حظي برؤية طائر في أعلى باب حجرته
طير أو وحش يجثم على تمثال فوق باب حجرته،
مع اسم مثل «أبداً ليس مرة أخرى».

-١٠-

لكنما الطائر المتربع وحيداً على التمثال الهادئ، ما لفظ

سوى كلمة واحد، كأن روحه سُكبت في تلك الكلمة الوحيدة.
لم ينطق بعدها بلفظة، ولا خفق بريشة
حتى أنا بالكاد تمتمت، «من قبل فارقني الأصدقاء-
وهو غداً سوف يتركني،
مثلما تلاشت من قَبْل آمالي».
بعدئذ قال الطائر، «أبداً ليس مرة أخرى»

-١١-

أفزعني انكسار السكون بجوابه البارع،
«لا ريب»، أنه يردد رصيده المخزون،
تلقّاه من سيد تعيس ضربته فاجعة غير رحيمة
سرعان ما داهمته ثم راحت تتسارع أكثر
حتى جعلت أغانيه رتيبة مملة
وغدا نعيب أمله الجنائزي كئيب مضجر
إنها «أبداً ليس مرة أخرى».

-١٢-

لكن الغراب ظل يضللني حتى جعل نفسي الكئيبة تبتسم،
سرعان ما أدرت مقعدي المخملي الوثير قبالة الطائر، والتمثال والباب؛
سرعان ما أدرت مقعدي المخملي الوثير نحو التمثال والباب، لأُواجه الطائر؛
بعدما غرقت في المخمل الناعم، رحت أربط
وهماً بظن، مفكراً بالطائر المشؤوم الآتي من زمن سحيق
من هذا المتجهم، الأخرق، الشنيع، ما هذا الطائر المنهك والمشؤوم الآتي من زمن عتيق؟
ما يعني بنعيبه «أبداً ليس مرة أخرى»؟

-١٣-

هنا جلست غارقاً في الظن، لكن من دون نَبْس أو تعبير
مع الطائر الذي راحت عيناه الناريتان تتقدان في صميم قلبي؛
هكذا بل أكثر إذ جلست أتكهن ورأسي يستلقي باسترخاء
على بطانة متكأ مخملي يجعله ضوء المصباح بهيجاً،
لكن لمن هذا المقعد المخملي البنفسجي الذي يبدو مفرحاً بسقوط النور فوقه،
هي لن تمسه، آهٍ، «أبداً ليس مرة أخرى!».

-١٤-

ثم بَدا لي الهواء يزداد كثافة، تعطره مبخرة خفية
تتأرجحها ملائكة إيقاع خطواتها يرن فوقَ البساط.
«صحت» «أيها التعيس» ربك منحك الراحة
عبر الملائكة أرسل إليك الراحة
وشراب سلوان[٨]، ينسيك ذكرياتك عن لينور:
تجرَّع، آهٍ عُب شراب السلوان اللطيف وانسَ الراحلة الفقيدة لينور
نَعَقَ الغراب، «أبداً ليس مرة أخرى».

-١٥-

«أنبيّ أنت» أم شرير- أنت رسول أبكم، سواء كنت طائراً أم شيطاناً-
سيان إن أرسلك الشيطان، أو رمتك عاصفة هنا على الشاطئ،
منبوذ لكنك جسور - على هذه الأرضِ القفرِ المَسحورة-
في هذا البيت المَسكون بالأشباح المرعبة- أخبرني الحقيقة، أتوسل إليك-
هل ثمة - هل هنالك بلسم في أرض جلعاد[٩]؟- أخبرني- أخبرني، أتضرع إليك-!
نَعَبَ الغراب، «أبداً ليس مرة أخرى».

-١٦-

خاطبته، «أنبيٌ أنت» «أم شرير- تبقى رسولاً أبكم، سواء كنت طائراً أمْ شيطاناً
بحق السماء الممتدة فوقنا - أناشدك بالرب الذي يبجله كلانا
أخبر هذه الروح المثقلة بالحزن، هل في جنة عدن البعيدة،
هل ستحتضن الفتاة الطاهرة التي تسميها الملائكة لينور-
أتعانق الفتاة النادرة المتألقة التي تسميها الملائكة لينور».
نَعَبَ الغراب، «أبداً ليس مرة أخرى».

-١٧-

وثبت، صارخاً «أيها الطائر أو أيها الشيطان، لتكن تلك الكلمة أمارة لفراقنا» -
«اخرج عائداً إلى العاصفة وإلى شاطئ الليل الجهنمي!
لا تترك حتى ريشة سوداء تحكي عن تلك الأكذوبة التي افترتها روحك!
دعني لوحدتي الدائمة المتواصلة!- غادر التمثال الذي فوق بابي!
انزع منقارك من قلبي، ليغرب كيانك بعيداً عن بابي!».
زعق الغراب، «أبداً ليس مرة أخرى».

-١٨-

الغراب، لم يطر، ما زال جاثماً، مازال جاثماً
على تمثال بالاس الشاحب فوق باب حجرتي؛
عيناه تبدوان عيني شيطان يحلم،
وضوء المصباح يتدفق عليه فيرمي ظله على البلاط؛
وروحي خارج ذاك الظل يمتدّ طافياً على البلاط
لن تصفو «أبداً مرة أخرى!».

الهـــوامـــش

(١)- ولد في ولاية ماساشوستس بمدينة بوسطن عام ١٨٠٩م في ١٩ كانون الثاني وتوفي ١٨٤٩م.

(٢)-The Rave نوع من الغربان أسود وحجمة كبير يكاد يبلغ حجم النسر. أما الغراب الذي يعيش في بيئة الشرق الأوسط، فهو أسود ورمادي، ويدعى باللغة الإنكليزية crow الغراب العادي. غداف.

(٣)- نشرت القصيدة أوَّل مرة في ٢٩ في كانون الثاني ١٨٤٥م.

(٤)- عبارة (nothing more) تأتي في نهاية المقاطع من ١ إلى ٧. يقابلها في اللغة العربية في الترجمات العربيـــة - التـــي اطلعت عليها- للقصيدة: لا ثان- لا غير- لا شيء غيـــر هذا- لا عود- لا شيء آخَر- لا شيء أكثر - ليس أكثر- لا شيء غيره. أما عبارة (Nevermor): التي تأتي في نهاية المقاطع من ٨ إلى ١٨. وهي العبارة الوحيدة التي يقولها الغراب. يقابلها في تلك الترجمات الشائعة: لا ثان- أبداً، ليس بعد ذلـــك- لا عـــود- هيهات- ليس بعد الآن- لن يكون مرة أخرى- ليس بعد اليوم أبدا - بعد اليوم أبد- ليس بعـــد أبدا- لا ثان. ولعل أقرب معنى يقابلها في العربية، هـــو: (ما مضى لن يعود). لكنني فضلت اعتماد ترجمة للعبارة، توفق بين هذا المعنى وبين معناها الأصلي في الإنكليزية، كما فعلت بترجمة معظم كلمات وجمـــل النص، كـــي أتدارك الشطط الذي ينجم عن محاولات اختيار مقابـــل للمعنى من مرادفات كثيرة، بـــل أحياناً صياغة جملة بالعربية مقابل كلمة، ومن ثمَّ يبتعد المترجم مسافة ما عن الدقة التي انتقى بها الشاعر كلماته أو عباراته، وعن الروح الذي بثه بها موقعها في نصه.

واعتمـــدت أيضـــاً (علامات الترقيم)، كمـــا رسمت في النص الإنكليزي. محاولاً عـــدم الابتعاد كثيراً عن الترتيـــب الذي أراده الشاعر لكلماته وجمله ومعانيها المتتالية. ذلك، مع مراعاة مواقع هذه العلامات في ما يقابلها في الترجمة العربية، قدر الإمكان.

(٥)- يقـــول (بـــو) إن الراوي طالب. وهذا لم يرد ذكره فـــي القصيدة، بل جاء في مقال كتبه الشاعر فيما بعد بعنوان (فلسفة التأليف). كما إن القصيدة تؤيد فكرة أنَّ الراوي طالبٌ أو عالمٌ شابٌ، عندما تذكر أن الراوي كان يقرأ في مجلدات كثيرة غريبة وطريفة من نفائس المعرفةِ المَنْسية - كما جاء في القصيدة.

(٦)- تمثـــال (أثينا)- بالاس- إلهة الحكمة عند الإغريـــق، وآلهة القوة وآلهة الحرب وحامية المدينة. وسميت إحدى أهم مدن اليونان باسمها.

ويعتقـــد بعضهـــم أن بالاس تعني العذراء أو البنت أو الولد في اللغـــة الإغريقية، غير أن أصل هذا اللقب ليس مسلَّماً به وإنما توجد عدة روايات عن أصل هذا اللقب. أما بعضهم الآخر فيعتقد أن بالاس كان أباً لأثينا الذي يعدّ رب الماعز.

(٧)- يقصد الشاعر أن لون الغراب بلون خشب الآبَنُوسِ المسود.

(٨)- إشارة إلى العقار المذكور في أوديسة هوميروس والذي يُحدث النسيان.

(٩)- بلسم أرض جلعاد، عبارة مقتبسة من سفر أرميا (٢٢:٨) في العهد القديم، إذ جاء في السفر: أليس هناك بلســـم في جلعاد؟ أليس هنـــاك طبيب؟ كأن رجل القصيدة يطلب بلسماً يشفيـــه مما يعانيه أو سلوان عن حبه لـ«لينور».

دوستويفسكي والروليت

هنري ترويا
ترجمة: د.هاشم حمادي

هنري ترويا

كاتب فرنسي من أصل روسي. يتمتع بشهرة عالمية. عضو الأكاديمية الفرنسية، حاصل على كثير من الجوائز الأدبية، له أكثر من مئة مؤلف تاريخي وأدبي. باحث في تراث روسيا التاريخي، وقد حظيت أعماله بتقدير عال، سواء في روسيا أم خارجها.

تغطي مؤلفاته التاريخ الروسي منذ إيفان الرهيب وحتى عهد نيقولاي الثاني، آخر القياصرة، وقد أغنى المكتبة الأدبية العالمية بأعلام الأدب الروسي الكلاسيكي: نيقولاي غوغل وليون تولستوي وإيفان تورغينيف وألكسندر بوشكين وميخائيل ليرمنتوف، هذه الأعمال، التي ترجمت أكثر من مرة إلى لغات العالم الحية، ولا يزال ملايين القراء في العالم يتعرفون على الأدب الروسي والثقافة الروسية من خلال هذه الأعمال الخالدة.

المترجم

شهدت كنيسة الثالوث الأقدس في مدينة بطرسبورغ، في الخامس عشر من شهر شباط عام (١٨٦٧م) حفل زواج فيدور دوستويفسكي وآنا غريغوريفنا.

كان ذلك زواج الكاتب للمرة الثانية، وكانت زوجته الأولى قد توفيت لثلاث سنوات خلت، تاركة له ولداً، من زوجها السابق.



لم تكن آنا غريغوريفنا ربـة الإلهام بالنسبة إلى الكاتـب الكبير، بل كانت مـلاك الرحمة له، وكانت حاجتـه إلى ملاك الرحمـة أكثر مـن حاجته إلى الإلهـام. لقد استطاعت آنـا غريغوريفنا أن تنفض الغبار عن حياة الكاتب.

وفي مذكراتها تتحدث آنا غريغوريفنا بالتفصيل عـن المضايقات والمنغصات، التي تعرضت لها من أقـارب زوجها، ولم تلبث المشاحنـات المتكررة أن أثرت سلباً على صحة الكاتب، وكثرت نوبات الصرع، التي كان يصاب بها. وعندها نصحه الأطباء بالسفر إلـى الخـارج للعلاج... وقـد لقي هـذا المشروع، مشـروع الهروب، رضـا الزوجة الشابة، وبـدروه وجد فيه الكاتب أفضل حـل للتخلص من الدائنين، الذين كانوا يطاردونه من شتى الجهات.

غـادر الزوجان بطرسبورغ في (١٤) نيسان من العام نفســه، ولم يعودا إليها إلا بعد أربع سنوات ونيف.

بدت برلين لفيدور ميخائيلوفيتش مدينة باردة، فارغة ومملّة، فغادراها، بعد ثمان وأربعين ساعـة إلـى درسدن. (فيما بعد كتب يقول: «... مع هذا لحـق الألمان المضجرون أن يثيروا أعصابي إلى درجة الغضب»). في درسدن استأجر دوستويفسكي شقة من ثلاث غرف، وسارع إلى شراء قبعة لزوجته، من القش الإيطالي الأبيض، مزخرفة بالأزهار وبشريطة من المخمل الأسود، عرفت في عالم الموضة باسم «Suivez – moi»، أي «تعالَ معي».

لـم يلبث الزوجـان أن نظّما وقتهمـا، والتزما بهذا النظـام، بشكل صـارم. كان فيدور ميخائيلوفيتشـ ينكب على العمـل ليلاً، ولا يستيقظ قبل الحادية عشـرة، ثم يتناولان طعام الفطور معاً. وفي الساعة الثانية يذهبان إلى (غاليريه) اللوحات، إذ يتأملان «عذراء سيكستيا» لرافائيـل و«دينار قيصر» لتيتسيـان، أو «الصيد» لريسدال. في الساعة الثالثة يتناولان طعام الغداء في المطعـم الأقرب، أما الأماسي فيمضيانها متنزهين في حديقة المدينة الشاسعة، حيث تعزف الأوركسترا.

كان فيدور ميخائيلوفيتش، كما تكتب آنا غريغوريفنا، «يحب المؤلفات الموسيقية كثيراً... موتسارت، بيتهوفن... مندلسون ـ بارتولدي... وراسيني. لكنه لم يكن يحب أعمال ريخارد فاغنر أبداً».

في العاشرة يعود دستويفسكي مع زوجته إلى البيت، ويتناولان الشاي. وقبل الانصراف إلى الكتابة، كان دوستويفسكي يطالع قليلاً، في حين تفتح زوجته دفتر اليوميات، وتسجل فيه وقائع اليوم المنصرم.

أي شيء لا تجده في هذا الدفتر البريء والساحر: قائمة الطعام، وأسعار البيض، وقصص رائعة عن ثرثرتها مع «العزيز فيديا»، أو عن نوبات غضبه، والرسوم التكوينية لـ(بورتريهات) رواد المطعم. وبشكل لا إرادي تتملكك الحيرة، حين يخطر لك أنه، في الوقت الذي تولد فيه، من تحت ريشة الكاتب، رواية «الأبله»، تسجل زوجته، وصديقته، ورفيقة حياته، في ألبومها: «نهضت باكراً جداً، ورحت أغسل وجهي، فأيقظت فيديا، لكنه لم يغضب». أو «البارحة فحسب أعطاني فيديا مِشطاً، وطلب مني أن أتوخّى الحذر أكثر... كان شعري منفوشاً بشكل مخيف، ورحت أسرحه، ناسية نصيحته، وفجأة كسرت ثلاثة أسنان... فانخرطت في البكاء، وقررت ترك البيت، والبقاء خارجاً، حتى المساء، وأن أحمل المشط معي».

إنها لا تأتي على ذكر عملية تأليف الرواية، ولو بإشارة واحدة، لم تكن آنا غريغوريفنا تدرك كنه مختبر دوستويفسكي الإبداعي، ولو أنها كانت زوجة صاحب بقالية، لكتبت الشيء نفسه.

وبين الفينة والأخرى كان زوجها يقول لها: «إنني على استعداد لدفع مبلغ طائل كي أعرف يا آنوتشكا ماذا تكتبين».

نحو منتصف الليل كان، قبل الانكباب على العمل، يأتي إلى زوجته، ويقبّلها. بعد أن يجلس على طرف السرير، وكانت هذه الأحاديث الليلية مكافأة للمرأة الشابة، إذ نقرأ في دفترها: «تبدأ الأحاديث الطويلة، الكلمات الحنونة، الضحك والقبل».

أخيراً يتركها وحيدة... ويعود إلى طاولة الكتابة، حيث تنتظره مخطوطة الرواية الجديدة.

هرب دوستويفسكي من روسيا كي يتمكن من العمل بهدوء. لكن العمل لا يتحرك. ولم يلبث هذا المنفى الطوعي، الذي كان يتوق إليه في البداية، أن راح يعذّبه.

يقــول الكاتب في رسالته إلى [ناشره] مايكوف: «إننــي بحاجة إلى روسيا، إنها لازمة من أجل الكتابة والعمل. كأنني سمكة من دون ماء...».

لمــاذا جاء إلى درسدن؟ ومن أين له بالمــال كي يعود إلى بطرسبورغ؟ الروليت هي الأمل الوحيد. لكنه لا يتجاسر بعد على مفاتحة زوجته بهذا الأمر، فيتعكر مزاجه، ويكتئب ويكفهر، ويغضــب؛ ويسخط. كان كل شيء يثير أعصابه: حياته العائلية، ألمانيا، المناظر الطبيعية... وهــذا ما تشيــر إليه زوجته في يومياتها: «لا يكف فيديا يتذمر: لماذا الممرات مستقيمة، ما الداعي إلى البركة هنا، لماذا هذا، ولماذا ذاك؟!».

أخيراً قرر أن يفاتحها، ويحدثها عن خططه. وقد وافقته الرأي، وافقته كي تتجنب النقار، كــي لا تراه نهباً للقلق، وكــي لا يصاب بنوبة جديدة. لقد وافقتــه خروجاً على منطق العقل ومشاعــر القلب. أمــا دوستويفسكي فقد استبدت به الرغبة في اللعــب، إلى درجة أنه ترك زوجته الشابة وحيدة تماماً في مدينة غريبة، وغادر درسدن إلى هامبورغ، بعد أن وعدها أنه سيأتي لاصطحابها للعيش هناك في حال ابتسم له الحظ، وحقق الربح... كان ذلك في (١٦) أيار، الساعة الثالثة ظهراً، حين ودعته في المحطة.

فــي (١٧) أيار، وبعد وصوله هامبورغ، كتب إلــى زوجته: « ... لماذا غادرت زوجتي آنا ... كيف استطعت تركك؟ لماذا جئت؟ إلى أين جئت؟...».

وفــي الثامن عشر رسالة جديدة: «بدأت اللعب منذ الصباح، ولم يأت الظهر حتى خسرت (١٦) إمبريالاً[١]. عدت بعد تناول الغداء، وقد تحليت بالصبر والرزانة إلى حد كبير، وتمكنت، والحمد لله، مــن تعويض الـ(١٦) إمبريالاً، بل كسبت فوقها (١٠٠) غولدن[٢]، وكان بمقدوري كسب (٣٠٠)، فقد كانت في متناول يدي، لكنني جازفت فخسرتها . من خلال ما رأيت، أعتقد جازماً يا آنا، أنه عند التحلي بالفطنة، أي أنّ يصبح الإنسان وكأنه من المرمر، بارداً، وحذراً بشــكل غير بشري، فلا شك أنــه سوف يكسب إلى حد كبير... باختصــار سوف أحاول بذل قصارى جهدي، كي أكون أكثر فطنة وحنكة».

لكن عزيمته لم تصمد طويلاً، ففي اليوم التالي يعترف لعزيزته آنا:

«يوم البارحة كان بالنسبة إلي بائساً... منيت بخسارة كبيرة. ما حيلتي يا ملاكي إذا كانت أعصابــي تخونني... الآن ســوف أجرب حظي بآخر ما تبقّى لدي، وهــو ليس بكثير، مجرد

نقطــة. يا للوضع البائس، الذي نحن فيــه. هل يخطر ببال أحد من أهلنا في بطرسبورغ أننا الآن وإياك مفترقان، ولأي غرض!».

وبغية استرداد الطمأنينة، يروح يتجول في الحديقة، ويزور كورغاوز، ويستمع إلى الموسيقا. الموسيقــا رائعة، أفضل من درسدن. إنه مستاء مــن تعلّقه باللعب، ويحاول تسويغ فعلته أمام نفسه، وأن يقنع نفسه أنه إنما يلعب من أجل أن يكسب، لكي يتمكن لاحقاً من إنقاذ آنا وأسرته فــي بطرسبورغ من براثن الفقر. لكنه لم يلبث أن اكتشف عجزه عن خداع نفسه، فما يجذبه هــو القمار بحد ذاته. إنــه يحب القمار من أجل القمار نفسه، فهو يتسمر خوفاً، ويتجمد من شــدة التوتر، إنه يعيش من أجل تلك اللحظة، التي تتحرك فيها الروليت، وتندفع الكرية فوق الأرقــام، وقد تعلّقت بها عيون الجميــع، وبسرعة خاطفة، تجعل الرأس يدوخ، يتوالى الأحمر والأسود، الفردي والزوجي، الربح والخسارة... إن مصيره يحدده دوران العجلة... وتعصف به حماســة المقامر الجامحة، وتتملكه النشوة الحارقة. إنه يتفصد عرقاً، ويرتجف. كل الأفكار الجانبية تطير من رأسه...

أليســ تجاوز الحــدود، والتأرجح على شفير الهاوية، والمجازفــة المتهورة، والرهان بكل شيء، ألا يعني هذا أنك تعيش الحياة بأكملها؟ وهناك، في درسدن امرأة شابة أضناها الشوق، وأثقل عليها القلق، كتبت في يومياتها: «لقد خسرنا كل شيء... ما الذي سيحدث لنا الآن؟».

وكمــا لــو أن دوستويفسكي أدرك مخاوفها، فعاد إلى لوم نفســه على قسوته، وقطع على نفسه عهداً أن يعود، حالما يبتسم له الحظ، لكن وا أسفاه.

ففي (٢٠) أيار كتب يقول: « ... مازلت أراوح في مكاني... وحتى الآن لم أحقق شيئاً، ومن ثمَّ فلن أغادر بعد... وسوف نرى ما يحمل هذا اليوم».

لكن «هذا اليوم» لم يكن أفضل من سابقه.

«ملاكــي الحبيب. البارحة ذقــت الأمرّين. فقد ذهبت إلى البريــد، بانتظار رسالة منك، وهنــاك قيــل لي فجأة إنه لا توجد رسالة منك. شعرت أن ساقــيَّ تخونانني، لم أصدق. فقد خيــل إلي أنك مريضة، في النزع الأخير. سرت فــي الحديقة، على غير هدى، نحو الساعة، وأنا أرتجف. أخيراً ذهبت إلى الروليت، فخسرت كل شيء... بعدها عدت، ورهنت الساعة... اسمعــي إذن! المقامرة انتهت. أريد العودة بأســرع وقت: أرسلي لي على جناح السرعة، حال تلقيك هذه الرسالة، = (٢٠) إمبريالاً».

بعـد إرسال هذا الخطاب، عـاد دوستويفسكي إلى اللعب، وراهـن بعشرة غولدينات من أصـل العشرين، التي بقيت لديـه، وللحظة واحدة ابتسم له الحظ، فربح ثلاثين قطعة ذهبية (٣٠٠غولـدن). كان عليه أن يتوقف، وأن يهرب مـن الكازينو، لكنه يعاند، ويفشل في مقاومة الغواية، فيراهن بكل ما لديه من ذهب، ويربح...

«... لقد تبين لي بالتجربة أن الهدوء وبرودة الأعصاب يقودان إلى الربح من كل بد».

أرسلت آنـا غريغوريفنا العشرين إمبريالاً، وفي (٢٥) أيـار ذهبت إلى المحطة لاستقبال زوجهـا الضال، لكنه لم يكـن في القطار. ولم يسل عن قلقها ومخاوفها، وهي تغادر المحطة وحيدة... وفي البيت وجدت رسالة منه بتاريخ (٢٤) أيار:

«عزيزتي آنا، صديقتي، زوجتي، سامحيني، لا تصفيني بالوغد. لقد اقترفت جريمة. لقد خسـرت كل شيء... كل ما بعثت به، حتى آخر كريتسير[٣]. البارحة استلمت المبلغ، والبارحة خسرته. كيف سأنظر بعد الآن في عينيك، ما الذي ستقولينه عني الآن؟ إن ما يقض مضجعي شـيء واحد - رأيك بـي. لا تلقي باللائمة علي نهائياً، إنني أكـره القمار، ليس الآن فحسب، بـل البارحة، ولثلاثة أيام خلت، لقد لعنته... الآن، عند تلقـي هذه الرسالة، إبعثي لي عشرة إمبريالات».

أخيـراً في (٢٧) أيار يعـود دوستويفسكي إلى درسدن. كانت زوجته بانتظاره على رصيف المحطة. بدا نحيلاً، شاحباً، وعيناه غائرتان، وترتمي في أحضانه.

مـن جديد ساء مزاج دوستويفسكي بسبب المشاكل والندم والملل. إنه يشعر بالأسف على الأمـوال، التـي خسرها، ويعدّ نفسه الملـوم في ذلك، فقد كان متسرعـاً، قلقاً على زوجته، هـذا بالإضافة إلى أنه لم يكرس للقمـار كثيراً من الوقت، يومين - ثلاثة. ولو استطاع العيش أسبوعين في مدينة فيها روليت، إذن لحالفه الحظ، من كل بد: حينها لن يضطر إلى التسرع، وسيقامـر بكل هدوء وبرودة أعصاب، كما الرجل الآلي. الأفضل أن يقصدا سويسرا، ويعيشا في بادن - بادن. وبطريقة مقنعة عرض خطته على زوجته، فوافقت، إما لأنها اقتنعت بما ساق من حجج، وصدَّقته، وإما لأنها ملَّت من المشاحنات معه.

فـي (٣) تموز يغـادر الزوجان درسدن إلى بادن - بادن. وهنـاك يصطحب دوستويفسكي زوجتـه إلى الكازينو، ويشرح لها طريقة الرهان. في البدايـة ربحا قليلاً، لكنهما لم يلبثا أن خسرا ما ربحاه.

وفــي اليوم التالي ذهب إلى الكازينو، ومعه عشرة دوكات[٤]، تاركاً زوجته وحيدة. تجاوزت الساعــة الرابعة، ولــم يأت، وتجاوزت السابعة، دون أن يعود، وآنــا غريغوريفنا مستلقية على السرير، وهي نهب للأفكار السود.

أخيــراً، وفي الحادية عشرة، يظهــر، وهو مرهق، يبدو كالضائع، مــن دون قبعة، وربطة عنقه محلولة. لقد خسر كل شيء، حتى آخر بارة. وأعلن أنه ينوي التخلص من حافظة نقوده العتيقة، فهي السبب في سوء حظه.

ويتكرر كل شيء في اليوم التالي، فقد خرج إلى الكازينو، ومعه خمسة دوكات... لكنه يعود خالي الوفاض.

مرت عشرة أيام على هذا النحو، خسر دوستويفسكي خلالها كل ما لدى أسرته الصغيرة... وحلــت أوقات عصيبة على هذه الأسرة، استمرت قرابة الشهر. لقد رهن دوستويفسكي خاتم الزواج، فخسر المبلغ، ثم ربح، فاسترده، وعاد يلعب فخسره من جديد، وحين عاد إلى البيت، بــدا شاحبــاً مرهقاً، فظنت زوجته أنه خسر كل شيء، لكنه وضــع أمامها ستاً وأربعين قطعة ذهبية، وراح يروي لها بحماسة وقائع هذا اليوم السعيد... وكتبت آنا غريغوريفنا تقول: «كنت سعيدة جداً بهذه النقود، التي كان من شأنها أن تكفينا للعيش مدّة لا يستهان بها».

لكنهــا تعثر على زوجها مســاء جالساً على مقعد في الحديقة، وهــو في حالة يرثى لها، وأخبرهــا أنه خسر كل شــيء، وأن السبب في ذلك هو أن اللاعبيــن أزعجوه، فاستاء منهم، وخسر.

وفــي مرة أخرى وضع اللوم في خسارته على رجل إنكليزي، كان يقف بجواره، وتفوح منه رائحة عطر قوية، فكاد دوستويفسكي يختنق من رائحة هذا العطر.

وإذا مــا ابتسم لــه الحظ، ونادراً ما كان يبتسم، فإن الأمل يحــدوه من جديد، ويعود إلى البيت مثقلاً بالفواكه والأزهار والحلويات.

فــي (١٥) تمــوز كان لدى دوستويفسكي أربعة آلاف فرنك، وفــي (١٨) تموز لم يبق لديه ســوى (٢٤) قطعــة ذهبية. لكنه خسر هذا المبلــغ الأخير خلال ساعات قليلــة. فيعود إلى زوجته متوسلاً أن ترهن شيئاً ما. هنا تتناول آنا غريغوريفنا قرطيها، وبعد أن تتأملهما قليلاً، تضعهما في راحته الممدودة، وهي تذرف الدموع. أما هو فقد ركع أمامها على ركبتيه، وقبّل يديها، وهو يقول إنه لا مثيل لها في العالم، ثم خرج على عجل.

كان ضميره يؤنبه. إنه يشعر بنفسه شريراً، لصاً، جباناً. إنه يدرك ذلك. ويجعله هذا الإدراك يشعر بالمتعة المرضية. ها هو يندفع إلى مكتب الرهونات، ومن مكتب الرهونات إلى الكازينو. إنه يرتجف، كأنه اقترف جريمة قتل للتو. وكلما ازداد وضعه اكفهراراً، ازداد انجذاباً إلى السجادة الخضراء في صالة المقامرة... وفي مثل هذه اللحظات الخاطفة يتحول القمار إلى صراع حقيقي مع القدر. إذا ما ربحت، فإن الغلبة لك، ويغفر لك، أما إذا ما خسرت، فأنت مجرم، تلكم هي طبائع راسكولنيكوف، قبيل الحكم عليه بالأشغال الشاقة.

«مرت ثلاث ساعات... أخيراً عاد فيديا ـ كما كتبت زوجته ـ وأخبرني أنه خسر كل شيء. حتى النقود، التي حصل عليها لقاء رهن القرطين. جلس فيديا على الكرسي، وأراد أن يجلسني على ركبتيه، لكنني ركعت أمامه، ورحت أواسيه. حينها قال لي إن هذه هي المرة الأخيرة، التي يلعب فيها، وإن هذا لن يتكرر أبداً، ثم استند بيده على الطاولة، وراح يبكي. أجل، لقد راح يبكي، وهو يقول: «لقد سلبتك آخر ما لديك، أخذته وخسرته».

إنه رجل في السادسة والأربعين، كاتب مشهور، وهو يبكي، كما الصبي المذنب، أمام هذه الفتاة التي تزوجها.

وفي اليوم التالي يتوسَّل إليها أن تعطيه خمسة فرنكات. بعد ذلك يرهن خاتم الزواج، ومن ثم معطفه الفرائي، وخاتم زوجته. وفي (١٩) تموز ربح مبلغاً كافياً لفك رهن الخاتمين، لكنه خسر ما كان لديه في (٢٠) تموز، وعاد فرهن الخاتمين.

وفي ذات مرة عاد إلى البيت، وقد بلغ منه اليأس كل مبلغ، حتى إنّه قال لزوجته: إما أن أفقد عقلي، وإما أن أطلق النار على نفسي.

أصبح وضع الزوجين لا يطاق، فلا بد من دفع أجرة الشقة، ولا بد من تناول الطعام، فليس لديهما أي شيء، حتى الشاي، والجو خانق في الغرفة، ومن الشقة الملاصقة يتناهى صراخ الأطفال، مما يجعل النوم مستحيلاً، هذا إضافة إلى الأصوات، القادمة من دكان الحدادة، الواقعة تحت نوافذ الشقة.

أخيراً استلمت آنا غريغوريفنا مئة وخمسين روبلاً، أرسلتها لها والدتها. وبعد الغداء خرج فيديا لكي يفك رهن الخاتم والدبوس والقرطين. تقول زوجته: «عاد فيديا إلى البيت في نحو الثامنة... كان في غاية القلق والاضطراب، وقد اندفع نحوي، وهو يبكي، ويقول إنه خسر كل ما أعطيته من نقود من أجل استرداد القرطين...

وفــي مطلع آب استلــم الكاتب (٥٠٠) روبل، من الناشر كاتكــوف، وأصبح بوسع الزوجين السفــر إلى جنيف، بعد تسديد كل ما عليهما من ديون، إذ لم يبق لديهما سوى (١٤٠) فرنكاً، علمــاً أن أجــور السفر هي مئة فرنك، وكانت زيارة قصيرة قام بها الكاتب إلى الكازينو كفيلة بأن لا يبقى لديهما سوى أجرة السفر فحسب...

وصــلا جنيف، وليس معهما سوى ثلاثين فرنكاً... وفــي جنيف انكب دوستويفسكي على العمل، فأشرف على إنجاز مقالته عن بيلينسكي، وراح يطالع بلزاك وجورج صاند.

لكــن الشتاء بدأ يطرق الأبواب. والبرد في جنيف قاسٍ جداً، ودوستويفسكي لا يستطيع تحمل مثل هذا الطقس فتكثر النوبات، وتزداد كراهيته المتجذرة للغرب.

حين لاحظت آنا غريغوريفنا مزاجه السيِّئ، طرحت عليه فكرة السفر إلى ساكسون دي بين، وهو منتجع مشهــور بمياهه المعدنية، ولا يبعد عن جنيف سوى عدة مئات من الكيلومترات، والأهم من ذلك كله أن كازينو هذه المدينة مشهور جداً.

أصبحت زوجته تدرك بوضوح أن دوستويفسكي بحاجة إلى هذه الخسارات التي لا تغتفر، وإلــى تأنيــب الضمير، الــذي لا يرحم، كي يعود فيركــز على العمل من جديــد. ومهما بدا ذلــك غريباً، فإن الأمل وخيبات الأمل، بهجة الربــح ومرارة الخسارة والمجازفة، التي تنتهي بالكارثــة، تحمل للكاتب الطمأنينة والهــدوء، فيسترد توازنه الروحي، وهكذا فإنه يعوّض عن خسارته في القمار، فيقبل على العمل بكل حماسة.

استقبل دوستويفسكي هذا العرض من جانب زوجته بالترحاب، ووافق عليه دون تردد.

حين وصل إلى ساكسون دي بين، كان ينوي أن يقامر مرة واحدة، وأن يعود غداً إلى زوجته، لكنــه يكتب لها في (٦) من تشرين الأول: «آنا، عزيزتــي، لقد أصبحت أسوأ من الدَّابة، عند العاشــرة من مســاء أمس، كنت قد ربحت (١٣٠٠) فرنك، واليوم لــم يبق معي كوبيك واحد. خسرت، خسرت كل شيء».

كانــت توقعات آنا غريغوريفنا فــي محلها، فما إن عاد إلى جنيف حتى انكب على الكتابة بهمة ونشاط.

وفــي (١٧) من تشريــن الثاني شعر الكاتــب بالإرهاق من العمل والمرض، فقــرر العودة إلى ساكســون دي بين. وتكرر الربح والخسارة، وحين عاد أخيراً، وليس لديه شيء، فوجئت زوجته أنه لم يقبل على العمل، كما هي عادته، بل أعاد قراءة المخطوط القديم، فوجده تافهاً، و... أحرقه.

لـــم يرحم القدر دوستويفسكي أبداً، فقد ذاق الأمرين في حياته: الحكم بالإعدام، النفي، الفقر، المرض... وحين بدا له أن شعاعاً من الفرح بدأ يشق طريقه إلى حياته المظلمة، حين رزق بطفلـــة صغيرة، ملأت عليه حياتـــه، وكادت تحولها إلى نعيم لولا ... لولا أن هذا الملاك فـــارق الحياة، على حين غـــرة. لقد بكاها بمرارة... صحيح أن المصائب لا تأتي فرادى، لكن هذه المصيبة كانت الأكبر.

الهوامش

١- إمبريـــال: (impe`riale) قطعة نقدية ذهبية روسيـــة (١١,٦١غ). بدأ سكها عام (١٧٥٥م) وكانت تعادل عشرة روبلات.

٢- غولدن: (Gulden) قطعة نقدية ذهبية أو فضية في ألمانيا في القرون ١٧ - ١٩.

٣- كريتسير (Kreuzer): قطعة نقدية صغيرة.

٤- دوكات: قطعة نقدية فضية أو ذهبية (١١,٤غ) استخدمت في كل أنحاء أوروبا.

الثّقافة والأجناس الأدبيّة

منذر كامل حسن

ممّـا لا شـك فيـه أنّ الحديث عـن أزمات الثّقافة لا ينتهـي، فالثقافة وفي جوهرهـا الأدب تعيشُ أزماتٍ تتجدّدُ وتتكرّسُ لأسبابٍ لا تغربُ عن ذهن أيّ متابع للشّأن الثقافي والمعرفي في محيطنا.

الثّقافـةُ- الأدب- الشّعر، عناوينُ ستشخصُ أمامَ أيّ باحث جدّيّ يتصّدى لهكذا موضوع، وإذا نحّينا جانباً البحث في الأسباب الاجتماعية والسياسية، واتّجهنا لأسبابٍ أكاديمية إلى استعراض المشاكل التّقنية لتلك العناوين، سنجد أنفسنا مضطرين للبدء بتوصيفها بما هي أجناسٌ أدبية وبما يؤسّس لاحقاً لغوصٍ أكبَر في مشاكلها الرّاهنة، ولاسيّما ما تعلّق بتطوّرها أو بتعثّرها.

فـــي الحقيقة إن مشكلة الأجناس الأدبيـــة قديمةٌ قِدمَ الثقافة البشرية، إلى حدِّ التماهي مع فكرة اللاهوت، أو الإرث الملحمي.

إذا نظرنـــا إلى العالم على أنّه وسعٌ أرضيّ يحاكي الوسع السماوي كما عبّر أفلاطون، فإنّ الثقافة الإنسانية والشعر طليعتها، لن تعدو أنّها محاكاةٌ ثالثةٌ، أو وسعٌ ثالثٌ.

المحاكاة هذه بما أنها من التراث الملحمي ابتدأت شعراً غنائياً يُعنى بالذوات وبالأسماء، وحين ارتقت إلى مستوى الحوار أو العمل المسرحي، تداخلت مع الصورة ومع الحركة.

باب الرأي، هنا، منبر يعبّر فيه الكتّاب عن آرائهم، ولا يعبّر بالضرورة عن موقف المجلة أو إدارتها.

وكما في اللاهوت تحدّث النص عن العماء والسكون، ثم انتقل إلى الفيض أو الرتق، بما هو حراكٌ يعني الخلق، فقد تطوّر الإرث الغنائي لاحقاً إلى الدراما، واهتمّ بأفعال الخلق -الناس- ومشاعرهم، وحين أصبحنا أمام الكلمة كأداة تعبير ملهمة -كما في البدء كان الكلمة- ولدت الاستعارة لتوجز الصورة والصوت، ولتعطي المشهد مستغنياً عن خشبة المسرح، عن الحوار.

وغير بعيدٍ عن الجنس الأدبي كمعيارٍ لتصنيف النصوص، أو ما يقتضيه الغوصُ بنظريّات الأدب، تفريقاً بين السرد والحوار أو القَصّ، أو حتى تقسيمات أرسطو للأدب إلى غنائي وملحمي، يمكنُ القولُ: إنَّ الأجناسَ الأدبية ليست غير خلاصاتِ الثقافة، فكما أنَّ إضافة السرد إلى الحوار -الذي كان مادة المسرح- ولّد القصّة، يمكن عدّهُ وليداً لأحداثٍ واقعيةٍ، اجتماعياً وثقافياً، فإنّ الخيال واستجمام عناصر المشهد شعورياً وفكرياً خلق المجاز الشعري، وكان الشعر.

ما يهمّنا في هذا السياق، كيف تعاملت ثقافتنا المشرقية مع هذه المفاهيم.

في واقع الأمر لم نأخذ نحنُ كعرب، من كل ما سبق إلاّ الغنائيّة، ولاحقاً حين طرحوا العرّب مصطلحاتٍ كالتخييل، مضاهاةً لفكرة المحاكاة، اقتصر تناولُهم على فكرتي الدلالة والموسيقا، هذا على الرغم من أن كثيراً من القصائد القديمة قد تجاوزت الوصف إلى الحكائيّة، وهو ما ينسجم مع فكرة التراجيديا، أو محاكاة الفعل، من دون أن يصل النص الشعري لديهم إلى عتباتٍ أعلى، على الرغم من علوِّ استعاراتهم.

يُعزى الأمر إلى أنَّ الغنائيةَ والتقفية الصارمة كهاجسين يقعّدان الشعر، سيؤخّران بالضرورة أيّ مقاربة موضوعية لإمكان الانعتاق إلى سقفٍ آخر، يمكنُ أن يشكّل جنساً أدبياً ناشئاً من عواملَ ذاتيةٍ للجنس الأدبي السائد.

للإضاءة على ذلك: لا بد من تصديق مقولة إنَّ الكتابات الإبداعية غرباً وشرقاً، لن تولَد إلّا من خلخلة الجنس الأدبي السائد، وتخطي المعايير.

ففي المجتمع العربي -إن صحّت التسمية- المغلق على جاهليته أو تقليديته، على الرغم من بزوغ بعض المنارات العالية في ظروف تاريخية ليس مجال استعراضها الآن، سنرصدُ أن أوّلَ خروجٍ على النمطية، قوبلَ باستهجانٍ.

من هنا فإنّ مقاربة تطور الشعر كجنس أدبي، سواء نُظر إليها من زاوية اجتماعيةٍ أم فلسفية، أم حتى بنيويةٍ شكلية، ستلتقي مع مبدعين من أبناء الثقافة العربية حاولوا أن

يتجاوزوا سطوة مؤسسة دينية منغلقة، تتمسّك من خلال وعيها أو لاوعيها بالموروث، طالما أنه يتلاقى مع ثواليثها الزمنية الهرمة، عبر حلولٍ يمكن وصفها بالعبقريّة، هنا نرصد ما أُثِر عن تهتّك الشعراء أو مجونهم كستارٍ لإطلاق عوالمهم الشعرية والفلسفية، أو نشوء أدب المتصوّفة وفلسفتهـم كمهربٍ إبداعي اختبأ خلف مفردات الزهد، مـع تأكيد أنَّ بعض «المتهتكين» قد عبّروا عن حالات إيمانيةٍ وفلسفيةٍ عالية، وأظنّ أن «أبو نواس» كان طليعتهم.

نسجّـل أيضاً حالات خاصةً لجزر نائيةٍ عن المركز كالأندلس، تطلّ على الآخر، وهو ما أدّى لنشوء أدبٍ مولّد، سيشكّل مقدمةً لتغيير في الحراك الشعري، ربّما كان طفيفاً، أو مقتصراً على الشـكل، إلّا أنّهُ كان مهمّاً في حينه، ولا ننسى أنّ بعضَ الشعراء استخدموا مفرداتٍ من لغة تلك البـلاد، وإذا كنا لا نستطيع التعويل على تلـك الحالة، أو إعطاءها حجماً أكبر من أنّها جزءٌ من حالات تأثّرٍ فرديّة، فإنّنا لا نمتلك إلّا أن نسجّلها ونبدي اهتمامنا بدلالتها، لأسبابٍ موضوعيّة.

للأسباب الموضوعيّة نفسها، ومن زاوية البحث عن البذور الأولى للحداثة الشعرية، ألتقي مع سابقين سجّلوا أن الحداثة لم تتفاعل مع محيطها الموضوعي، لأنها نبتت في غير تربتها، فلم تتشكّل بمقدار ما نتأت كجسدٍ غريب.

خلاصـاتٌ كهذه تقود إلـى أنّ تحدّياً عارضاً للشكل لا يمكـن البناء عليه على الرغم من أهميتـه، لأن قوماً لم يطوّروا مفاهيمهم ولن يحدِّثوا أدبهم. وهذا ما سيقود لاحقاً إلى شيوع التلفيق والسطحية.

في ظل هذا التقييم، ومن دون أن نكون مأخوذين بإرجاع ما يمكن أن نرصده من تطورٍ إلى المتصوفة كالبسطامي وابن عربي وابن الرومي، وغيرهم وصولاً إلى البدايات التي تتصل بنص الإمام علي أو قس بـن ساعدة، ودون أن نغفل ريادة هذه الإرهاصات وأهميتها ...كإرهاصات لم يُبنَ عليها، يمكن القول:

ظهرت بوادر حداثوية حقيقية من العراق، عبّرت عنها نازك الملائكة بالنفور من النموذج، والهروب من المتناظر.

ومع رصد النزوع من القصيدة العمودية إلى نمط التفعيلة المنفلت من التقفية دون الوزن، نرصد على الصعيد الزماني أربعينيات العراق وستينيات بيروت، ومرحلة مجلة شعر، وصولاً إلى سبعينيات القاهرة ودمشق.

هذه التجارب تحتاج كلٌّ منها إلى وقفةٍ متأنّية لأهميّتها في رصد تطوّر القصيدة العربية، لا يقلّـل من ذلك كثرة ما قيل عنها، لأنهـا المحاولات الأولى لتحرير الشعر، من أسر التاريخ

أو نمطيــة الديــن أو سلطة المعاجم، وهو ما أحدث صدمة كبيرة فــي الحراك الشعري لمّا تــزل تتفاعــل حتى الآن، إلّا أنها ومقابــل هذا الإنجاز الكبير، فقد تركــت البابَ موارباً لكلٍّ الاحتمــالات وهو أمرٌ طبيعيٌّ وصحي بوصفها تجارب في طور التشكُّلِ والنضوج، ما سيفضي لاحقاً إلى تراكم نماذجَ من الأدب الرديء على هوامشه وأرصفته.

هنــا وبالتوازي مع الفهم المسبق لفكــرة أنّ أيّ حراكٍ أدبي تطوّري لا بدّ أن ترافقه هكذا نتائج، لا بد من تأكيد خطرها إن تجاوزت الحدود المعقولة، ولاسيّما مع تكاثر وسائل الإعلام التي تنزع إلى الشعبويّة وتنفتح على ترويج السّائد مهما كان وضيعاً، مما يفتح المجال واسعاً أمام ضعيفي الموهبة والمتطفلين على الشعر لنشر نتاجهم، وهي حالة تزداد توسّعاً وانتشاراً.

فَتَحْــتَ عناوين الرفض لــكلّ ما هو قديم، انتشرت الكتابــات المتدنية فنياً، وتحت عنوان المباشــرة، انتشــرت السذاجة، وتحت عناوين بعضها يتعلّق بالمضمــون، غرق المنتج الشعري بالغموض أو الذّهنية، ناهيك عن كوارث الترجمة والتقليد المشوّه لأدبٍ هو في حقيقته لا يعدم مشاكله الأشدّ عمقاً، وهو في غالبية ترجماته لا يمكن أن يؤسس لتطورٍ أو ارتقاء، إلا ما ندر.

بكل الأحوال، أنا لا أطرح فكرة الصراع بين المضمون والشكل، كتيّارين متعارضين، لأنّهما ليسا على هذا النحو عندما نكون أمام جنسٍ أدبيٍّ رفيع.

ولست في موقع من يدافع عن أي شكلانيةٍ موروثةٍ لنصٍّ مهما علت مكانتها في أذهان كثيرين.

لكن... وإذا كنّا مع فكرةِ علوِّ الأدب والشعر على الأخصّ، دونما تطرّفٍ إلى النخبويّة، ألا يجدرُ بنا التساؤل على الرغم من كلّ تحفّظاتنا، عن قيمة نصّ لا يقيم وزناً للصورة.

أولاً يجــدر بالشعر أن يتجــه لاكتشاف إمكانات وجود بديلــة، أو أن يمتلك فائضاً دلالياً يتجاوز الفكرة الواعية، إذا قلنا إنَّ لكل نص دلالته المفترضة والتي يسعى إلى إظهارها.

بمعنــىً آخــر: إذا كان الشاعر سينقل ما بذهنه تماماً، كما هــو وموجزاً، لماذا وفي هذه الحالة لا يحرّر مقالاً تعبيرياً موجزاً، ودون أن يلصق به تهمة الشعر.

هنا وبعيداً عن الإبداع، ليغرق ما شاءت له شكلانيته، أو تعقّله، سواء تبدَّى هذا الغرقُ على هيئة رموز أمْ خضع لتبسيط ساذج.

المجــال لا يتّسع الآن للبحث فــي قضايا الشكلانية والمضمــون، ولا يقبل تقييد النص طالما نحن نتحدّثُ عن حراكٍ نؤمن بضرورته.

باختصار، وإذا كنّا لا نبحث عن حلولٍ توليفيّة، ومن ثمَّ لن نكلّف «المبدع» إن كان شاعراً كما يرى، عنــاءَ توليد نص يجمع بين خصائص النثر، وما يراه هو كـ«شاعر» من خصائص الشعر.

لنقبــل كلّنا بفكرة التجريب كمبدأ، وبما يشكّل خروجاً عن النمطيّة، الموروثة، أو عن كل ما هو مكرّسٌ عنــوةً إذا شئنا، لكن من دون إهمالٍ لفكرةِ أنّ أيّ تجريب يمتلك أسباب الحياة لا بدّ أن يحملَ في طيّاته طاقةَ بدءٍ لشيءٍ ما، ليتمكّن من حملِ ولو صفةٍ واحدةٍ من صفات الإبداع.

هــذا يقودنا لتأكيد أنَّ الرّفض وحــده لا يكفي لولادة الإبداع، هو شرطٌ ضروريٌّ له، لكنه بالمقابــل قد يولّد انسلاخاً، وقد يولّد نشــازاً أو يكرّس تفاهةً، وقد يكون رفضاً فحسب، من دون أن نلصقَ به صفةً ما.

والتجريــب بحــدّ ذاته كمحاولةٍ حداثوية تنبئ بولادة جنسٍ أدبــيٍّ جديد، قد يستطيع في حالاتٍ كثيرةٍ أن يكون حرّاً دون أن يكون التراث عبئاً عليه، أو عيباً.

الموضوع يتعلّق بالثقافة وبالمجتمع، فاللحظة الراهنة لم تسقط من السماء، ولا يجب أن نتلقّفها من نافذةٍ غريبةٍ، ويجب أن تكون ولادتها الطبيعية من سابقتها الأم.

بالمقابــل وفي الإطار نفسه، لا يمكننا أن نتصوّر ثقافــة منعزلة تجترّ ما تسمّيه أصالتها وتتوقــف عند هــذا الحد. ما يجعل الانفتاح على الآخر سواء كان من باب معرفته أم ترجمته أرضيّةً تتزايد أهمّيتها لأيّ تطور ثقافي، ولاسيّما الآن.

علينا أن نحرّر ثقافتنا وقصيدتنا من أسر الماضي أو من أسر أنَّها مرتبةٌ ومنسّقة على رفٍّ مسبق الصنع، كما يفعل النّظامون.

هنا أستَعينُ بفكرة اللاوعي التي تحدّثَ عنها سعيد عقل، على الرغم من أنه ليس شريكاً في هــذا الموضوع. لنتّكئ قليلاً على هذه المقولةِ ونسأل: كيف يمكن أن نكتب قصيدة النّثر أو لنقُل...كيــف يمكن أن نكتب الشعر دون أن تتقمّصنا حالة اللاوعي. إذا قمتَ بصبٍّ كل ما في ذهنك الواعي على الورق كما يفعل النّظّامون فما الذي ستجنيه غير الثرثرة.

الشعــر العمــوديّ «مجازاً... تحمله موسيقاه ولو بقَدر» فما الــذي سيحمل النّثر غير أن يكون إبداعــاً. وإذا كتــب أحدهم سيرةً ذاتية على هيئةِ تخيّلها شعراً، أو قــام بترجمة حالةٍ يعيشها في ذهنــه، كما هيَ على الــورق، فهل سينجز شيئاً غير الترجمة، الترجمة بمعنى النقل. السؤال الأهم هل أنت قادر على نقل الحالة الشعرية لا على ترجمتها، هل أنت قادر على نقلها بوعيها وبلا وعيها ضمن نص يشبهك، ولتطلق على هذا النّص ما شئت من أسماء... قل... إنَّ اسمه هو الشعر.

❁ ❁ ❁

عتبة الإهداء في (تقارير كاذبة)

النص والتأويل

د. عبد الكريم محمد حسين

كان الإهداء ورقة زائدة على الأبحاث، يعلن بها المرء عن إهداء عمله لجهة من الجهات التي يُكِنُّ لها المؤلفُ شيئاً من المودة، بيد أن المجموعة القصصية (تقارير كاذبة، للدكتور راتب سكر، دمشق- الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٦م) كانت ضرباً آخر من الإهداء، ففيها منهج التقارير نفسها، وبها نافذة الواقع من خلال الأم، وانتقال الأم من عالم الحس إلى النفس في منامها، ومجاز الواقع، ومجاز النفس في الحلم، ومجاز القص في الأدب.



فالإهداء هنا جزء من فلك عوالم التقارير بل أعلاها قمة في أدبية السرد، وأكثرها تكثيفاً ورمزية، فتطابق فيه موقعان: موقع الراوي وموقع المؤلف، وأعان على هذه المطابقة ضمير المتكلم.

فليس الإهــداء ورقة ملحقة بالمجموعــة هنا بل كانت جزءاً مــن المجموعة لا ينفصل منها، فكان الحلم مقدمةً مكثفةً لسياج الحياة، والأم منبعها، والحفرة التي تنتهي الأبدان إلى باطنهــا، فثمة أمان في النص الأم بسيمة، واسمها يناسب تباشير الصباح، والأرض التي عَبَّرَ عنها بجزء منها، وهو البئر التي رأى نفسه فيها كما سيأتي.

وطريقــة بناء الدراسة على إثبات الإهــداء، ومادته الحلم، وبيــان تناص الحلم بالكتاب المقدس، والقرآن، وتأويل بعض رموزه.

ومنهــج بناء الحلــم، وتحليله إلى رمــوزه مستهدياً بقراءات مطولــة، واستشهادات منها، واجتهــادات مني، تراعي خويصة المنام في ضوء معرفتي بعتبة المؤلف، ودربتي في معالجة الحلم.

عتبة الإهداء

لا بــد من إثبات نص الإهداء؛ لأنــه يؤلف مادة الدراسة، والغرضــ من ذلك الربط بين الإهداء وعتبتــي المؤلف والعنوان، واستشراف العلاقة بتقاريــر القصص وما تقوله ببعض الأمثلة؛ وقد تحدثت عن العلاقة في مقال آخر وضربت لها بعض الأمثلة.

ورد الإهداء بعد لحافة الكتاب الداخلية بقول المؤلف: ((إلى أمي بسيمة «رأيتها في منام، تناديــي بصوتها الحاني، من كوةِ بئرٍ عاليــة، فأجبتها: لا تقلقي، ستمر قافلةٌ سيارةٌ، أرافقها إلى مصر...

قالت: تعلَّقْ سريعاً بالحبل، سأشدُّ...

سرعــان ما أطلت تباشير الصباح، تزين قهوتنا علــى منضدة سمراء ماتزال ترافقنا منذ طفولة بعيدة»...))(١).

فمنهــج بناء نص الحلم له سطح وقاعدة ومتن بينهما. أما سطح النص ففي قول المؤلف ابتداء: (إلى أمي بسيمة) وهي أم المؤلف كما في سيرته الذاتية.

وأما قاعدة النص ففي قوله: (سرعان ما أطلت تباشير الصباح، تزين قهوتنا على منضدة سمــراء ما تزال ترافقنا منذ طفولة بعيدة) فالتباشيــر والبشرى بالتغير، والخشب وثباته من طفولتــه البعيدة في إشارة إلى طول وقت وضع القهوة على المنضدة مدة طويلة تعود إلى ما قبل ولادته.

وأمــا ارتفاع النص فيما بين كوة البئر، وتباشير الصباح على عالم من الضيق ففي قوله: (رأيتها في منام، تناديني بصوتها الحاني، من كوةِ بئرٍ عالية، فأجبتها: لا تقلقي، ستمر قافلةٌ سيارةٌ، أرافقها إلى مصر...

قالت: تعلَّقْ سريعاً بالحبل، سأشدُّ...)

فانتقــل المؤلف بأمه من عالم الحس واليقظة وهي تحنو عليه وعلى البئر معاً، وتنحني للأيام وشدتها إلى عالم النفس وعتمتها، كما انتقل بنفسه من موقع المؤلف إلى موقع الراوي، وانتقل بهما إلى فضاء تقاريره القصصية، والمكان بئر، والدنيا ليل، والنفس في عوالم النوم وأسراره المدهشة.

فالتأم النص على أنه تقرير أدبي يومئ إلى السرد والحوار، والمسافات... كما سيأتي في تحليله بعد بيان تناصه.

التناص في الحكاية

الحكايـة مؤلفة من مشهـد واحد الأم عند كوة البئر، وابنها في قعــره، والأم تمد الحبل لولدهــا، وتدعوه للتمسك به لينجــو، وولدها يأبى، وهو يقول: (لا تقلقي، ستمر قافلةٌ سيارةٌ، أرافقها إلى مصر...).

ففــي هذا الكلام ربط بقصة يوسف وكيــد إخوته، ولإدراك صحة التقرير أو الحلم لا بد من عرض الأمر على الكتاب المقدس لأخذ ملامح للتناص في ثقافة الراوي أو المؤلف في الحكاية من جهتي الكتاب المقدســ، والقرآن العظيم، وهما مستودع حكاية يوسف، وفي أطراف التقرير تلمح علاقتها بصفة تقارير المجموعة.

تناص الكتاب المقدس

الإهــداء يغفل ذكر إخوة السارد أو المؤلف، ويذكر أمه، ولا يذكر أباه، خلافاً لنسق العهد القديم والقرآن، وقد أومأ إليها كل منهما خفية، لاكتفاء السارد بأنه في البئر كما كان يوسف في غيابة الجب، وترك للقصة وإيحاءاتها أن تتسلل في عقول المتلقين وفق علمهم بالحكاية ومرجعيتهم لها، والتشابه بين حال السارد وحال يوسف في مشهد البئر، وأحلام يوسف قبله، وهي متعددة في الكتاب المقدس، وقد وجدت إيجازاً موحياً ببدايات القص في قول الكتاب المقدس:

((وإخوته أرادوا قتله فتخيروا أن يضعوه في البئر: فالآن هلمَّ نقتله ونضعه في إحدى الآبار... فقال يهوذا لإخوته: ما الفائدة أن نقتل أخانا، ونخفي دمه؟ تعالوا فنبيعه للإسماعيليين، ولا تكن أيدينا عليه؛ لأنه أخونا ولحمنا، فسمع له إخوته، واجتاز رجال مديانيون تجار، فسحبوا يوسف، وأصعدوه من البئر، وباعوا يوسف للإسماعيليين بعشرين من الفضة))[٢].

فحكاية يوسف أن إخوته باعوه لأبناء إسماعيل -عليه السلام- فهل بيع السارد لأحد؟ وإخوة إسماعيل رموه في البئر لا في الجب، وهم من أم، وهو وأخوه بنيامين من أم أخرى، فهل كان للراوي إخوة من غير أمه مقربين لأبيه دونه؟! ولا ندري أيحجب الحسد بين أبناء الأم الواحدة فلا يرون علاقة النسب بينهم لأبيهم؟ واختيار لفظ البئر فيه معنى المخالفة رغبة عن لفظ القرآن، كما سيأتي، وإخوته أرادوا قتله فتخيروا أن يضعوه في أحد الآبار.

فما خلاصة نص الحكاية في القرآن؟

كان السارد يومئ إلى ثقافته القرآنية في قصة يوسف، وهو مُدَرَّجٌ بالأرض في البئر، فقال: (ستمر قافلةٌ سيارةٌ، أرافقها إلى مصر) تلويحاً إلى التقاطع بين حكايته وحكاية يوسف في القرآن ﴿**وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَابُشْرَى هَذَا غُلَامٌ، وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً، وَاللهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ (١٩) وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ**﴾[٣].

فهل باع إخوة يوسف أخاهم أو وجدته القافلة، فأخذته، ثم باعته بمصر بثمن بخس؟! وليس (بعشرين من فضة) من غير ذكر التمييز صراحة أهي قطعة أو أوقية من الفضة، مما يعكس الاضطراب في الذاكرة عند كاتب الكتاب أو غفلته عن المعدود فسقط منه سهواً.

فاتجاه الكلام بين المصدرين في التفاصيل مختلف، وخروج الطفل بالدلو ينفي أن يكون عمره سبع عشرة سنة، كما في قول الكتاب المقدس ((يوسف إذ كان عمره سبع عشرة سنة كان يرعى مع أخوته الغنم...))[٤] ولو قال ذلك أحد المفسرين المسلمين أيضاً: ((إِنَّ يُوسُفَ أُلْقِيَ فِي الْجُبِّ وَهُوَ ابْنُ سَبْعَ عَشْرَةَ سَنَةً))[٥] فقد كان ذلك نقلاً عن أهل الكتاب؛ ظناً منه أن في ذلك تفصيلاً للمجمل من القرآن، ولا يدري أن إعراض القرآن عن ذكر سنه من باب تجاهل العدد؛ لأنه لا يوافق العقل، وإغفاله يخرجه من مظنة تكذيب أهل الكتاب له.

فالنص القرآني جاء بجديد لا يذكره مترجم الكتاب المقدس، فالقرآن يومئ إلى سن الغلام بين السابعة والخامسة والعشرين، ويضمر أسئلة: كيف يتيه ابن السابعة عشرة عن إخوته، وهو يعرف مراعيهم؟ وكيف يستطيعون رميه في الجب وهو في هذه السن؟ وكيف

يَخفى نسبه عليه وعلى السيارة؟ وكيف لا يذكر نسبه لبني إسماعيل أو للقافلة التي اشترته من إخوته أو لقيته في البئر فهل ذلك كله سواء؟ وأين تكمن دقة التعبير بين النصوص؟ أفي الجب أم في البئر؟!

وللإجابة عن هذا التساؤل نقرأ معاً ما قاله الخليل بن أحمد (-١٧٠هـ): ((والجُبُّ: بئرٌ غير بعيدة القَعر، ويجمع على جُببَةٍ وجِبابٍ وأجباب))[٦].

وقال أحمد بن فارس(-٣٩٥هـ): ((الْجِيمُ وَالْبَاءُ فِي الْمُضَاعَفِ أَصْلَانِ: أَحَدُهُمَا الْقَطْعُ، وَالثَّانِي تَجَمُّعُ الشَّيْءِ))[٧]. وجاء في اللسان: ((وَقَالَ اللَّيْثُ: الجُبّ الْبِئْرُ غيرُ البَعيدةِ))[٨].

فالجب ليس بعيد الغور وهو مجمع للماء من غير نبع دائم، ربما يقل ماؤه بل يجف منه التراب، وليس عميقاً في الأرض، وهو أدعى لمظنة نجاة يوسف، وقلة الماء في الجب تعني أنه مقصود على طريق القوافل في طريقها إلى مصر.

والبئر عند ابن فارس جاءت بقوله: ((وَيُقَالُ بِئْرٌ شَطُونٌ، أَيْ بَعِيدَةُ الْقَعْرِ، وَالشَّطَنُ: الْحَبْلُ))[٩]. وهي مواصفات بئر الإهداء، بدليل حبل الأم الممتد إلى ولدها، وفي بعده مدعاة لهلاكه.

فإن كانت الإشارة إلى أن يوسف كان في بئر لا في جب فهذا شأن المترجم، لا شأن الكتاب المقدس، وقد هرب من معنى الجب عند أبي هلال العسكري (-٣٩٥هـ) إذ يقول: ((والجبُّ البئر الكثيرةُ الماءِ، البعيدةُ القعرِ، مذكَّرٌ. وقَالُوا: لا يكونُ جباً حَتَّى يوجد[١٠] محفوراً، لا يدرىَ منْ حفرهُ. وفي القرآنِ: ﴿غَيَابَةِ الْجُبِّ﴾.))[١١].

فخشي على يوسف من الغرق بالماء، فجعل البئر بغير الماء، وقول أبي هلال ضرب من المجاز لا يعتد به؛ لأنه يستشعر معنى كثرة الماء في الجب مرادفاً معنى البئر، ونقل دلالة البئر إلى الجب، وذاك من عجمة الرجل، وقد أدرك بعض الفروق في اللغة ولم يدركها كلها، فاتكاً المترجم على أبي هلال ضمناً، ولم يعبأ بالخليل بن أحمد سيد اللغويين، ولم يذهب إلى بوادينا ليعلم معنى الجب، ولعله ذهب فأحب مخالفة النص الجديد في القرآن باحتراسه أن البئر لا ماء فيها مغفلاً عمق البئر، وعدم تفريق العسكري بين الجب والبئر تفريقاً دقيقاً...

وإغفال مدة بقاء يوسف في غيابة الجب تدل على إعراض عن مباشرة البيع من جهة إخوته؛ لأنهم لو باعوه لخافوا من لحاق العار بهم فقد باعوا أخاهم من جهة العصب والدم، ولم يكن الدم ليباع عندهم، وهو محال عقلاً قياساً بالعقلية القبلية في تلك الأيام.

تلك مشكلات التناص في اختلاف رواية الحكاية في عمر يوسف، وفيمن باعه؟ وما مقدار ثمنه؟ وهل باعه إخوته أو القافلة؟ ومن اشتراه من مصر؟...

كان القـرآن يعرض القصص للمغزى لا يكترث بالتفاصيل إن لـم تكن فاعلة في توجيه المغزى، وكان الكتاب المقدس يهتم بالتفاصيل الصغيرة كأسماء القبائل والأشخاص والوقائع على منهج المؤرخين.. ربما ليصدقه أبناء الأفاعي بما وقع...

ذلك هو نص الراوي في حلمه، لكن كيف نبدأ تحليل الحلم؟

طبيعة الحلم

تستوي الأحلام في طبيعتها مهما تكن مصادرها، ومهما تكن تفاصيل وقائعها، يدلك على طبيعتها قول أبي حيان التوحيدي (-٤١٤هـ):

((وأمّـا الصّورة النّوميّة فهي أيضاً متميّزة عن أختهـا، أعني اليقظيّة، لأنها إغضاءُ عينٍ وفتـحُ عينٍ، أعنـي أنّ النائم قد حيل بينه وبين مثالات الإحسـاس وعوارض الكون والفساد، وفُتِـحَ عليه بابٌ إلى وجدان شـيءٍ آخر يجري كظلّ الشّخص من الشّخص، فإن كان ذلك من وادي الطبيعة أومأ إلى آثار الأخلاط، وإن كان من وادي النّفس أومأ إلى نصب التماثيل، وإن كان من وادي العقل صرّح بحقائق الغيب في عالم الشّهادة إمّا بالتّقريب وإمّا بالتّهذيب أعني إمّا بوقوعه عقيب ذلك، وإمّا بعد مهلة))[١٢].

فالصورة النومية تقابل الصورة اليقظية، ومزية الصورة النومية أنها إغماض عين الحس، وفتح عين النفس، فتتراخى الحواس في مهامها المعهودة في اليقظة، فتكاد تلغى قوانين الحس فـلا تكون مثالات الحس المـادي ميزاناً للمعقول أو غيره، ويكون في صور المنام ما لا يكون في صور اليقظة لما تجري به النفس بما وراء عالم الحس.

فأرجع التوحيدي مصادر الصّورة النومية (المنام) إما إلى الطبيعة فتتأثر الصورة النومية بالأخلاط الأربعة المكونة لبدن الإنسان (الماء والتراب، والهواء والنار) مفردة ومركبة ببعض عناصرهـا أو جلها أو كلها، فتكون الصـورة النومية مشتقة من الخبرة الحسية للإنسان وإمّا من تجارب الماضي.

وجعل بعض الصور النومية مشتقة من وادي النفس وشهواتها (رغباتها) فيتحقق منها ما كان حبيساً في النفس خفياً فيها.

وجعــل بعضها مشتقاً من العقل وأوديته، فتحــل بالصورة النومية بعض مشكلات العلماء ومسائــل العلم، وما كان خافياً عنها من ماضــ ومستقبل، فينكشف بها من الغيب ما يتشوف صاحب الرؤيا لمعرفته.

ولو كان فرويد يقول: ((أما أن الأحلام كوة نرى منها لمحة من الغيب فذلك باطل... لأن الحلم إنما يصور الماضي، ويصدر عنه، ويعبر عن مكنوناته المطوية والمنسية... وكل ما للحلم من صلة بالمستقبل أنه يصور لنا رغباتنا التي كبتها الماضي أو كبحها، وقد تحققت على صعيد الحاضر أو في وقت من أوقات المستقبل... إن الحلم أولاً وآخراً محاولة تحقيق رغبة لم تتم...))[١٣].

وما ذهب إليه التوحيدي لا ينكر وادي النفس ولا وادي العقل، وانطلق من طبيعة الإنسان وحاجاته وأشواقه.

فالصورة النومية محققة في النوم عند التوحيدي من ثلاثة أودية هي الطبيعة (البدن وعلاقاته بالمحس) والنفس الإنسانية في شهواتها ورغائبها الخادمة للبدن وحاجات النفس، والعقل وفضوله لمعرفة عالم الحس وعالم الغيب عن الحس لتلبية حاجات العقل في حل المعضلات.

وحلم الإهداء من وادي الصورة العقلية القائمة على مرجعية ثقافية. والتوحيدي يقر بالنوم وصوره من غير التفكير بنوم الحواس أو يقظتها في نوم الإنسان وتراخيها فحسب[١٤].

ووقفــت باحثة معاصــرة على العلاقــة بين الحلم فــي النص التراثي فقالــت: ((فهذه المرويــات، علاوة على ما تحفل به من المناخات الخرافية المشبعة بالتأويل والدلالات، هي علامــات دالة على الأنساق الثقافيــة التي تومئ إلى معتقدات الناس وسلوكاتهم التي أطرتها هــذه الــرؤى والمنامات، فغدوا مرتبطين بهــا، ينظرون إليها نظرة إجــلال مشوبة بالخوف والرجاء، وهذا الارتباط بهذه الوحدات السردية المنامية أصَّله في تلك المجتمعات عدد من مفسري الأحلام، وعلى رأسهم ابن سيرين الذي وضع لتأويلها أخلاقيات تبدأ باحترام الأسرار الشخصية التي تشف عنها هذه السرديات))[١٥].

فهي تنظر إلى المرويات من جهة الأحلام بيد أن المرويات منها لغة تصف الحلم وتصور مادته، وتجعل طبيعة الحلم مــن وادي الخرافات (الأحاديث الباطلة أو تفسير الظواهر بغير علتهــا) لكن النص اللغوي وهو وعاء الحلم يعد مــادة مسموعة أو مقروءة، وهو ما أشار إليه أبــو حيان التوحيدي، بإغماض عيــن الحس لإلغاء قوانينه المحسة، وبانفتاح عين النفس في عالمها، وتراخي قوى الحس وقوى العقل عنها في حال اختطافها من جهة الرغائب.

وجعلت الباحثة الحلم دالاً على الأنساق الثقافية للرائي ودالاً على عقيدته، وجعلت لابن سيرين بتأويل الحلم قدماً في تثبيت التعبير لها .. والحقيقة أنها ثابتة من أيام يوسف، وربما قبلها فهي قرينة الإنسان.

مما تقدم يتبين أن التوحيدي تحدث عن إغماض عين الحس وتراخيها أمام عين النفس مما يجعل في كلامه سبقاً إلى فكرة مضمرة هي نوم الحواس وسماها إغماضاً فحسب، ولم يقل نوماً، وأن رؤيته لطبيعة الرؤيا بين غلبة البدن بأخلاطه الأربعة، أو غلبة النفس برغائبها، أو غلبة العقل في كسر الأقفال عما أوصد من أبواب في وجهه. ولم يصف الأحلام بالخرافة بل قدم أوديتها ولفت النظر إلى رمزيتها من مصدرها (مثالات الإحساس)، ولكل مصدر لغته التي تحددها تجربته أو دربته أو ثقافته أو رؤيته الكونية.

وبما تقدم يمكن التطلع إلى تحليل نص الحلم إلى رموزه من لغته التي تخيرها المؤلف في إهدائه، على أنها أعضاء في جهتين معاً: الحلم والنص اللغوي (الإهداء)

رموز الحلم

لكل رمز قيمة في فهم النص كله في توجيه دلالته اقتضاء لموضع الرمز، وشفافيته عن حقيقته، يدلك على ذلك أني سأتكئ على أقوال بعض علماء تعبير الرؤيا تارة، وسأجتهد في ضوء قراءاتي في كتب الأحلام، مجافياً مذهب فرويد في تأويل الحلم...

الأم:

إذا نظرت في المشهد على مستوى توق النفس وأشواقها، وجدت السارد يقف على بوابة الأصلين والمصير، فالأم أصله الثاني، والأرض أصل أبيه آدم الأول، وهو في البئر مطمئن إلى انتظار قافلة سيارة (كثيرة السيران والمرور بالمكان) في إشارة إلى ميراث أبناء يعقوب، فيكون له أصل راسخ في التراب العربي، وأصل من أمه، وآخر ثقافي تربوي من ميراث آل يعقوب، وهو العلم بحكاية يوسف، ووضعها موضع القدوة في حياته لتجدد أحوال الإخوة، وتجدد ضياع الروابط بين الناس.

وعلى مستوى الإمام المتصوف عبد الغني النابلسي فإنه يقول: ((فإن كان فقيراً وَسَّع الله عليه؛ لأن الصغير كلفته على غيره، وإن كان غنياً ضُيِّقَ عليه في تصرفه وكسبه ...))(١٦).

ولاشك أن مكانه في البئر مصدره الضيق بالفضاء الاجتماعي من حوله، وتباشير الصباح تعين على تعيين القلق من الحلم، وعصيان أمه في الحلم يدل على شدة طاعته لها، وحضورها

في الرؤيا من مكنز الأشواق منبعه، وشدة الحاجة لدعائها، ومد الحبل إليه يومئ إلى رغبتها بخلاصـــه مما فيه، وعذره منها يدل على ثقته أن الله سيعينه على التحول من حاله إلى حال أخـــرى بقافلة (مجموعة من الناس) مما تعجز أمـــه تحقيقه له... واختيار مصر دون سواها إشارة إلى تعيين حكاية يوسف.

الجسد:

في رؤية الأجساد في المنام معان ذكرها النابلسي بقوله: ((والجسد في المنام دليل على ما يواري الإنسان، ويتجسد به كاللباس والزوجة والمسكن والمحبوب والولد، وعلى من يحتمي بـــه كالسلطان والسيد، وولي الأمر عليه، فقوته وحسنـــه وسمته دليل على حسن حال من دل عليه، وأما ضعفه وتغير لونه... فدليل على سوء حال من دل عليه))(١٧).

فالمُحَـــبَّ (الأم) والزوجة هم لباســـ يحمي الرائي، ويقيه المخاطـــر، ويستر عيوبه عن الآخريـــن، وسكنه في البئر معنى رومانسي يجعل الرجل مدرَّعاً بالأرض وطبقاتها، هارباً من جحيـــم المجتمع ومتطلباته، مستأنســـاً إلى وحدته، غير مستغن عن أمـــه، وقد استغنى عنه الآخرون. وفي مصر مأوى الغرباء، وهي كنانة الله في أرضه.

الكلام بينه وبين أمه والحبل:

في محاورة الأم أنسٌ له في سجن البئر، وفي الحبل الممدود منها إليه أملٌ ورجاء، ووسيلةُ خلاص، ويرمز لحبل الله ﴿**وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُـمْ أَعْـدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِـهِ إِخْوَانًا**﴾(١٨) فجعل الحبل بينه وبين أمه ليجعـــل رضاها شرطاً لرضا الله -عز وجل- ((والتكلم معها يدل على خبر سارٍ))(١٩) للخروج مما به من الضيق.

ومنضدة الخشب حضور لتنضيـــد الهموم بعدد الدروع التي ادرع بها السارد، وحضور الصباح حضور للفرج والبشرى، وكانت خروجاً من عالم الرؤيا وضيق البئر والكوة الصغيرة فـــي أعلاها تعد نافذة من نوافذ الفرج، ولا خلاص مـــن الحلم إلا بالخروج من النوم إلى اليقظـــة، والخروج من فضائه الحـــر إلى ضيق الحياة المادية (سرعـــان ما أطلت تباشير الصبـــاح، تزين قهوتنا على منضدة سمراء، ماتـــزال ترافقنا منذ طفولة بعيدة) فالمنضدة سَوّدها كثرة الاستعمال وطول الأيام التي عاشرتهم، وفقر الحال المانع من تغييرها... إنهم ملوها...

وفـــي الختام ربما يقال: ليس في النص هذه الآفاق البعيدة، وكل ما في الأمر أن المؤلف أهدى عمله لأمه، أسماها باسمها (بسيمة) منعاً لك ولأمثالك من تأويل النص لأنه ليس من مـــادة القصص ولم يكن إطاراً خارجاً منها، ولا لها، ولا يبغي من وراء البئر سوى إشعار الأم بما يلقاه من عنت الحياة، وأنه في هذا يشبه يوسف عليه السلام، والإجابة تكمن في أن النص لغة واللغة مضمرة بكل ما قلت، وما قلت إلا بعضاً مما وجدت.

❀ ❀ ❀

المراجع

(١)- الأحلام، مصطفى محمود، القاهرة-دار المعارف بمصر، ١٩٨٦م.

(٢)- الإمتـــاع والمؤانســـة، لأبي حيان التوحيدي، صححـــه وشرح غريبه: أحمد أميـــن وأحمد الزين، بيروت وصيدا-المكتبة العصرية، ١٣٧٣هـ-١٩٥٣م.

(٣)- تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، تبسيط وتلخيص: د.نظمي لوقا، كتاب الهلال، العدد ١٣٧، ربيع الأول، ١٣٨٢هـ آب، ١٩٦٢م.

(٤)- تفسير مجاهد، لأبي الحجاج مجاهد بن جبر التابعي (-١٠٤هـ) تحقيق: د.محمد عبد السلام أبو النيل، القاهرة-دار الفكر الإسلامي الحديثة، ط١، ١٤١٠هـ-١٩٨٩م.

(٥)- التلخيص فـــي معرفة أسماء الأشياء، لأبـــي هلال الحسن بن عبد الله بن سهـــل العسكري (-٣٩٥هـ)، تحقيق: د.عزة حسن، دمشق-دار طلاس للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٩٦م.

(٦)- جماليـــات السرديات التراثية دراسة تطبيقية في السرد العربي القديم، د.مي أحمد يوسف، عمّان- دار المأمون للنشر والتوزيع، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م.

(٧)- القرآن الكريم.

(٨)- كتـــاب العيـــن، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (-١٧٠هـــ) تحقيق: د.مهدي المخزومي، ود.إبراهيم السامرائي، بيروت، دار ومكتبة الهلال، [د.ت].

(٩)- الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، ١٩٧٨م.

(١٠)- لسان العرب، جمال الدين ابن منظور المصري (-٧١١هـ) بيروت، دار صادر، ط٣، ١٤١٤هـ.

(١١)- معجم تفسير الأحلام، محمد بن سيرين، وعبد الغني النّابلسي، رتبه معجمياً وأعدّه باسل البريدي، أبو ظبي مكتبة الصفاء، دمشق وبيروت، اليمامة، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

(١٢)- مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت-دار الفكر، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.

الهوامش

(١)- تقارير كاذبة، ص٥ .

(٢)- الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، ١٩٧٨م، ص٦٢ .

(٣)- سورة يوسف: ١٩-٢٠ .

(٤)- الكتاب المقدس: ٦١ .

(٥)- تفسير مجاهد، لأبي الحجاج مجاهد بن جبر التابعي (-١٠٤هـ) تحقيق: د.محمد عبد السلام أبو النيل، القاهرة-دار الفكر الإسلامي الحديثة، ط١، ١٤١٠هـ -١٩٨٩م: ٤٠١ .

(٦)- كتاب العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (-١٧٠هـ) تحقيق: د.مهدي المخزومي، ود.إبراهيم السامرائي، بيروت- دار ومكتبة الهلال، [د.ت]: ٦/ ٢٥ (جب).

(٧)- مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الفكر، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م: ١/ ٤٢٣ (جَبَّ).

(٨)- لسان العرب، جمال الدين ابن منظور المصري(-٧١١هـ) بيروت، دار صادر، ط٣، ١٤١٤هـ: ١/ ٢٥٠ (جب).

(٩)- مقاييس اللغة: ٣/ ١٨٤ .

(١٠)- العرب لا تقول: حتى يوجد بل تقول: حتى يكون...

(١١)- التلخيص في معرفة أسماء الأشياء، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (-٣٩٥هـ) بتحقيق: د.عزة حسن، دمشق، دار طلاس للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٩٦م: ٢٨١ .

(١٢)- الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، صححه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت وصيدا-المكتبة العصرية، ١٣٧٣هـ-١٩٥٣م: ٣/ ١٤٢ .

(١٣)- تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، تبسيط وتلخيص د.نظمي لوقا، كتاب الهلال، العدد ١٣٧، ربيع الأول، ١٣٨٢هـ أغسطس، ١٩٦٢م: ١٩٢ .

(١٤)- انظر: الأحلام، مصطفى محمود، القاهرة-دار المعارف بمصر، ١٩٨٦م: ١٣ .

(١٥)- جماليات السرديات التراثية دراسة تطبيقية في السرد العربي القديم، د.مي أحمد يوسف، عمَّان- دار المأمون للنشر والتوزيع، ١٤٣٢هـ- ٢٠١١م: ١٢٣ .

(١٦)- معجم تفسير الأحلام، محمد بن سيرين، وعبد الغني النابلسي، رتبه معجمياً وأعدَّه باسل البريدي، أبو ظبي مكتبة الصفاء، دمشق وبيروت-اليمامة، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م: ٩٣ .

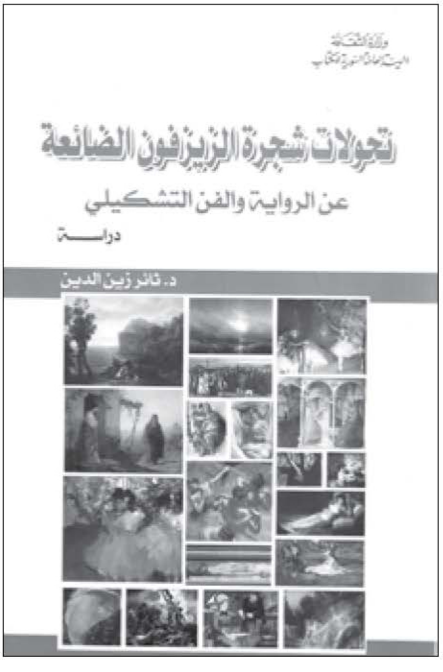
(١٧)- معجم تفسير الأحلام: ١٢٦ .

(١٨)- سورة آل عمران: ١٠٣ .

(١٩)- معجم الأحلام، اسبيرو جسري، القاهرة-مطبعة المقطم، ط١، ١٩٣٠م: ١٠٣ .

تحولات شجرة الزيزفون الضائعة...
بين التشكيل والرواية!

محمد باقي محمد



إذن...

ولأنّ اجتـــراح التعريفات الناجزة في ميادين الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة يتعذّر، سنتبنّى فرضية لجهة أنَّ الإنسان نتاج تراكميّ، على هذا فهو يكتسب خبراته عبر الأسرة بداية، فالتعليم، والمجتمـــع بأبعـــاده الاقتصاديـــة والثقافيـــة والسياسيّة، بل الجغرافية والتاريخية أيضاً!

ما تقدّم قد يفسّـــر لنا سلوكات راهنة، تعود إذا تتبعناها إلى مواض متتابعة، قد يرجع بعضها إلـــى إنسان المشاعة البدائـــيّ، إلاّ أنّنا سنذهب إلى أنَّ مفهوم التناص الذي ارتفع عالياً منذ أمد يصبّ في التأسيـــس المُسلف، على نحو يقودنا بعضهم -من خلاله- إلى أن لا جديد في ميدان الأدب، فـــإذا مثّلنا لرأيهـــم بالمسرح، نزعوا إلى أنَّ اليونان القديمة أتت على الموضوعات كلها،

حيث لا جديد من بعدهــم، ليتناول اللاحقون المواضيع ذاتها -كالحرية والخيانة والصداقة وصــراع الأضــداد، على سبيل التعــداد لا الحصر- في إطار زمان ومجتمعــات مغايرة، فإذ نجحــت المحاولة - في هذا السياق - تسجّلت كإنجاز يتسم بالجدّة والفرادة، لا كابتكار وقد يكــون حكمهم في هذا الجانــب صائباً بحدود، ولكن ليس بشكل ناجــز، لماذا؟! لأنّ الأزمنة فــي تتابعها طرحت مشكلات ليس لها وطيد صلة بالقديم، على نحو يجيز الكلام عن الجدّة والفــرادة في سيــاق خاصّ بهما، وذلك كرائزيّــن يحكمان مدى توفيــق المُشتغلين في تلك الميادين على مفهوم المغايــرة، ولا نظنّنا بحاجة إلى أن نجبّ الاقتباس الجزئيّ أو الكلّي الحرفيّ عن نصوص سابقة، ونضعه خارج ما تقدّم من كلام، ذلك أنّه يندرج في باب السرقة الأدبيّة لا التناصّ!

وعلــى نحو ما ستحضرنا صرخة - كان شاعر مــن وزن أدونيس قد أطلقها - لإنتاج نصّ يتجاوز الأجناس الأدبيّة، وستلــحّ الاستعارات المتبادلة بين تلك الأجناس، فنتذكّر المونتاج أو الخطف خلفاً كتقانات - للفنّ السابع - وجدت طريقها إلى فنّ السرد -قصة ورواية - مثلاً، أو الإسقاط التاريخي لتناول حدث راهن من خلال موضوعة تاريخيّة تتصل به عبر دوائر مرموزة تتسع باستمرار - رواية الزيني بركات التي انبنت على «بدائع الدهور» لابن إياس، أنموذجاً - أو الأسطرة - جزئيّاً أو كلّياً - منقولة عن جذرها، لتندرج في المتن الأدبيّ... إلخ!

ولا نظــنّ أنَّ الأسئلــة - أو التداعيات المُسلفة - في جلّها أثيرت بعيداً عن كتاب الدكتور ثائر زين الدين «تحوّلات شجرة الزيزفون الضائعة، عن الرواية والفنّ التشكيليّ» الصادر عن الهيئة العامة السوريّة للكتاب عام (٢٠١٥م)، لنتذكر - في هذا السياق - المجموعة القصصيّة الوحيدة للتشكيليّ الراحل فاتح المدرس «عود النعناع» في علاقتها باللون أو رسم الكادر الذي يحيط بشخوصها، ما فتــح أفقاً على العلاقة بين الفنّ التشكيليّ والقصة القصيرة أو الشعر في الأذهان، فهل ثمّة حاجة للتذكير - في هذا السياق - بالاشتغال للدكتور زين الدين الذي يقف فيه بالعلاقة بين الفنّ التشكيليّ والشعر - في كتابه «ضوء المصباح الوحشيّ»، الصادر عــن دار الملايين، دمشق في عــام (٢٠١٢م) - إلاّ أنّنا إذ نتلمّس علاقته بالرواية، فإنّ فضاءً أرحــب ينفتح أمامنا، وذلك لقدرة الرواية على هضــم أكثر من خصيصة لغير جنس أدبيّ أو فنيّ، وقد نستشهد بعلاقة وطيدة الصلة تربطها بالملحمة مثلاً، حتى إنّ جورج لوكاتش نسبها إلى الأخيرة، ولكن بعد أن أسقط الروائيّون دور الآلهة والملوك عنها، لتلتفت إلى جموع البشر المهمّشين، أولئك الذين ينتجون الخيرات المادية للمُجتمع، لكنّنا بالعودة إلى دراسة الدكتور

زين الدين سنستعيد اشتغال الروائيّ المعروف الدكتور عبد الرحمن منيف في ثلاثيته «أرض السواد» على اللون، على الرغم من ملاحظته عن غياب - أو ندرة - الاشتغال على اللون في الرواية العربيّة «بين الثقافة والسياسة» بل إنّ الراحل الكبير غابرييل غارسيا ماركيز سيطوّح بالحجـــرة إلى مرام أبعد، حين نسترجع مقولته، التي تزعم صعوبة - أو استحالة - استيعاب روايتـــه المعروفة «خريف البطريرك» بمعزل عـــن موسيقا الفلامنكو، ما يستدعي غير سؤال في الإطار المُسلف، ويمنح من ثم «تحوّلات شجرة الزيزفون الضائعة» أهميّة غير قليلة، وقد نسترجـــع تجمّعاً لروائيّين وتشكيليّين بدعوة من الروائيّ والناقد نبيل سليمان، كنّا طرفاً فيها بدعـــوة كريمة منه، وذلك بهدف تلمّس العلاقة بين الجنسين لكنّ الأزمة السورية حجبت عنّا إمكان متابعة غير دراسة أو ظاهرة فنّيّة أو أدبيّة، لذلك غابت عنّا معرفة عمّا إذا كان الناقد والروائـــي سليمـــان قد اشتغل في السياق نفسه، على هذا سنذهب إلى أنَّ دراسة الدكتور زين الدين تتسم بالجدّة في حدود قراءاتنا، ومن ثمَّ بالفرادة، ولكي لا يبدو رأينا هذا كلاماً مُطلقاً علـــى عواهنه، سنقف على شيء مـــن التأنّي بدراسته تلك، بعيداً عن أحكام القيمة الإطلاقيّة البليـــدة، بل المجانيّة - أيضاً - في بعض الأحاييـــن أو المحابية، فنسم عمله بالمنهجيّ، إذ قسّم بحثه إلى سياقين، على قاعدة التماثل في التناول أولاً، فأتى على الروايات، التي اتكأت على لوحات من خارج النصّ السرديّ، أي تلك التي تأسّست جزئيّاً على لوحات عالمية حقيقية لفنانيـــن عالميّين معروفين للجمهور العريض، مُستشهـــداً بدوستويفسكي في رواية «ذكريات بيت الموتى»، وليقسّم حضور تلك الروايات إلى حضورين، عارض ومقصود يسترفدها - أي اللوحات- الروائيّ لغايات محدودة، فيضع روايتين لدوستويفسكي - «في قبوي» و«قصة حلم رجل مضحك» في خانة الحضور الأوّل، لكنّنا إذ نشير إلى أنَّ حضور تلك اللوحات في الرواية لا يمكنـــه أن يكون حضوراً مجانياً، على سبيل التزيين مثلاً، ذلك أنّها -أي اللوحات- تُحفَظ في المتاحف، وقد تقتنيها شريحة مجتمعيّة تتسم بالثراء - عادة - وبحدّ أدنى من التعليم، من غير أن يكون لما تقدّم سمة الإطلاق، إذ سيعمد عدد غير قليل من أفرادها إلى اقتناء لوحات معروفة في بيوتاتها، لا لأنّهم مهتمّون بالتشكيل، أو بالفنون والآداب عموماً، وإنّما ليداروا بها - وبمكتبات تزيّن تلك البيوتات - جهلاً مُضمراً، أو ليثبتوا عراقة قد لا تكون -أساساً- موضع ريبـــة، ثمّ إنّ المعارض المتخصّصـــة التي تسوّق الأعمال التشكيليّـــة، ستقتني أعمالاً بعينها لفنّانيـــن -كان لهـــا دور في تقديمهم للجمهور- على قاعدة أهميّتها، على هذا فهي تشير إلى تراتبيّة طبقيّة وأخلاقية مجتمعات أو شرائح، هذا كلّه في مكان وزمان مُحدّدين، ولأنَّ تصوّراً

كهذا لم يغب عن دراسة الدكتور زين الدين، قد نعترض على وسم حضورها بالعارض، ناهيك عن أنَّ قامة سامقة في الأدب العالمي كدوستويفسكي لن يُقدِم على إدراج العارض في متونه، لأنّه سيسمها بالترهّل مثلاً!

وبالوقوف على الحضــور المقصود سيمّر الدكتور زين الديــن بـ«مراهق» دوستويفسكي، فيفصّــل في حضور لوحة الفنان كلود لورين «أسيس وجالاتيا»، التي يجسّد لورين فيها جرفاً ساحليــاً تحيط به الأجمات في المتن، وفي العمق ثمّة بحر فيروزيّ وسماء غائمة على تناثر، فــي حين اجتمع رجل إلى امــرأة تحت ظلال خيمة - فيما يتشبّــه بحالة عناق - في البؤرة مــن المنظور، هذه اللوحة ستحضر في إهاب حلم راود الشخصيّة المحوريّة في «المراهق»، ليعيدنا إلى الأرخبيل اليونانيّ قبل ثلاثة آلاف سنة خلت، مُذكّراً بالمهد البدائيّ / الأسطوريّ - السعيــد، إذا جاز التعبير - للحضارة الأوروبيّة، حيث الجنّــة الدنيويّة، أو العصر الذهبيّ القديــم / القادم، والـمُبشّر به في نظريّة دوستويفسكــي الفلسفيّة التاريخيّة، تلك التي تبشّر بإمــكان استعادتــه، فإذا تذكّرنا بأنّ لورين أنجز لوحته تلــك تحت سطوة الحرب البروسيّة / الفرنسيّــة (١٨٧٠ - ١٨٧١م)، لتنتهي باحتلال فرنسة، وبكومونة باريس - لاحقاً، مع تضافر عوامــل أخرى - سنقول باشتغال ملفت على حلم يتجاوز تلــك الحروب، وينادي بتآزر البشر محــدودي العمر وتضامنهم، في إطار رؤية فلسفيّــة إنسانيّة عميقة، وذلك بلبوس أدبيّ آسر، استوعب التوظيف القصديّ للوحة قادمة من خارج النصّ الروائيّ في بناء المتن الروائيّ، أو فــي تجسيد مقولته، أو لنقل بإعمال ذلك التوظيف فــي المقامين في اتحادهما، فهل نجرؤ على الزعم بأنّ الروائيّين لم يقدّموا اللوحة كما هي، بل أضافوا أرواحهم ورؤيتهم إليها؟!

من هنا أو هناك قد يرتفع احتجاج خجول، بينك وبين الدكتور زين الدين؟! ذلك أنّ التبحّر في الجوهر سيشرعن احتجاجــاً كهذا، مسّنا الخوف والحرص فحسب من أن يذهب القارئ جهات تأويلات شتى عبر مفردة العارض.

وسيشمــل هذا النوع مــن الحضور كروايتي «المثل» و«حلم رجــل مضحك» - على سبيل التمثــل لا الحصر - لدوستويفسكي، و«الفتــاة الإيطالية» لإريس مردوخ، أو «امتداح الخالة»، و«دفاتــر دون ريغو بيرتو» لماريوس فارغاس ليوسا، ففي «الفتاة الإيطالية» - مثلاً - سيتضح للقارئ أنَّ حوارات الرواية تنضح بصور ومجازات نابعة عن الفنّ التشكيليّ، عن تاريخه تارة، وتارة عن خصائصه المختلفة، أو عن تقاناته وأجناسه، أو عن روحه المميزة، على نحو يتيح

لنـــا الحكم بانبنـــاء الرواية على تلك اللوحات، أو بالدور البنيـــوي لها في بناء تلك الروايات، حيث لا فرق!

أمّا في الشـــق الثاني من اشتغال الدكتور ثائر زين الدين، فسنقف بروايات أبدعها النصّ الفنّـــي، والبداية ستكون مع رواية «صورة دوريان غراي» لأوســـكار وايلد، وفي التوّ سيداخلنا الإحساســ -في أثناء القـــراءة- بأنّ اللوحة ندّ لأبطالها، بل هي أحد هؤلاء الأبطال، إذ يمتنع الفنـــان بازيل هولوورد عـــن عرض لوحة له، على الرغم من إلحاح صديق له، بحجة أنّه وضع فيها من نفسه أكثر ممّا ينبغي، لتدور حول الحياة والفنّ أحاديث جدّ عميقة، بعضها يتقصّد القـــارئ، ليحسّ -شاء أم أبى- بمرور الزمن، كعدو لكلّ مـــا هو جميل، وسيمرّ الزمن بالفنان - ودوران غـــراي «صاحب البورتوريـــه» - لكنّه في اللوحة يظل بهياً ومورقاً، في حين أنّه كان يكبر، لتقتل اللوحة مبدعها في اللحظات الأخيرة، بهذا المعنى نحن أمام لوحة مُبتكرة، أدّت دور البطولـــة، إذ لم تعـــد البطولة تتحدّد بعدد الصفحات التـــي يحتلها، بل بمدى تأثيره في الأحداث، إنّه الشخص المناسب في المكان والزمان المناسبين!

أمّا في «روسهالدة» لهرمان هيسه، فروسهالدة مزرعة مهجورة، اشتراها يوهان، وأصلحها، لكن الخلافات الأسريّة ألجأته إلى مرسمه المتواضع، لينأى بنفسه تماماً عن تلك الخلافات، بعـــد تفاقم المشكلات، التي حاول أن يحلّها بطريقته، هنـــا قد نستشف اشتغالاً جميلاً على ثنائية النبذ والمرجعية، لقد نبذ يوهان المزرعة، مكتفياً بمرسمه، هذا صحيح، ولكن ارتباطه بابنه بيير يحيله إلى المرجعيّة، إذا نظرنا للشخوص من زاوية النمذجة، حتى لو افتقد المكان إلى الدفء والحب، فهل ينمذج صديقه أوتو - هو الآخر - للمرجعيّة؟! في حين إنّ تنقله يشي بالنبـــذ؟! إذن، ثمّة أكثر من لوحة وهي تكشف نفسيّة الشخصيات، ولاسيّما يوهان، إذ ما هي دلالـــة البارد من الألوان كالأزرق أو الحار ألا تشي الأولى بالعزلة والبرد وغياب الحب؟! فيما تشيـــر أخرى إلى الدفء عبر ألوانهـــا الحارة كالأحمر، حسناً ... ألم ينهض العمل بكليّته على لوحات ثلاث؟! نحن أمام الحياة في احتدامها، وإلّا فلماذا أوصى بممتلكاته لزوجته، لقد فقد ابنه الصغير، فلم يبق له سوى مرسمه، أي سوى الفنّ كمعادل للحياة نفسها!

فـــإذا انتقلنا شرقاً، فسنقف بعالم خاصّ، عالـــم آيتماتوف القيرغيزيّ في ظلّ الاشتراكيّة التي وقف في صفّها، في روايته الشهيرة «جميلة» ، أو في «المعلّم الأول» أوفي «شجيرتي في منديل أحمر» فإذا عمدنا إلى تلخيص «جميلة» لجهة جهد الدكتور زين الدين، لقلنا إنها لوحة

رسمها الأخ المراهق سيّد – مع التشديد على كلمة مراهق –يقوم برسم جميلة –زوجة شقيقه صديـق– ودانيار الجنديّ الجريح العائد من الجبهة إلى الصفوف الخلفيّة ريثما يبرأ، صديق الذي أخذته الحرب الكونيّة في دوامتها، لقد أراد آيتماتوف الوقوف بعالم المراهقة من خلال اللوحة، وكعادته ابتعد عن ساحات الحرب، على الرغم من أنّها تشكّل سدى أعماله ولحمتها، ليبيّـن بشاعتها عبر تأثيرها المدمّر على حيـاة شخوصه، إذ تتقطع الأواصر الإنسانيّة بينهم بسببها، مسألة أخـرى ستشغل آيتماتوف، تجلت بموقف المُجتمعات المتخلفة من المرأة، إذ كانـت جميلة – دائماً – السؤال الأخير – الخجول – في رسائل صديق بعد تساؤله عن الأهل والزرع والضرع والدواجن، كان صديق فارغاً من الروح... وبارداً، في حين أنّها رأت في دانيار مـا كانت تفتقده في زوجها، لقد كان غنـي الروح بلا حدود، مزّقت الأم اللوحة في استنكار، حيـن هربت جميلة مع دانيار، إذ كيف لم يخبرهم بالموضوع، وهو يخصّ زوجة شقيقه، لكنّ سيـداً قال لأمّه سأعيد رسمهـا. لماذا؟! لأنّه كان أميناً للحياة، وللإنسان، لذلك ستبقى لوحة جميلة – المتماسكة والمستقيمة، بحسبه – صلب السرد الروائيّ، ولن ننسى أنَّ ترجمة أراغون لها، محضها بعداً وشهرة عالميّتين، حتى إنّه وصفها بأجمل قصة حب في العالم!

وهـا هو الدور يمرّ بفرجينيا وولف، في روايتها «إلى المنار» التي تكاد تخلو من الأحداث الخارجيّة في نصفها الأوّل، فرامزي أستاذ مرموق للفلسفة، والسيدة رامزي زوجة خمسينيّة، لا تـزال تحتفـظ بمسحة من الجمال، لقد ولدت له ابنهما جيمسـ، ناهيك عن ثمانية أولاد مـن زيجات أخرى غالباً، الخدم، وبعض الأصدقاء، أمّا الحدث الأبرز في النصف الأوّل فهو وعـد السيدة رامزي لابنها بزيارة المنار، هـذا إذا كان الجوّ صافياً، أمّا التشكيل فسيبدأ مع ليلـى بريسكو، ليشكّل جزءاً مندغماً بالعمل، إذ ها هي تثبّـت قماش لوحتها، لترسم السيدة رامـزي وابنها. نحن لتاريخه نضع يدنا على حركة خارجيّـة تتسم بالشح، إلى درجة يتساءل المرء معها عن كيفيّة تنامي الحدث، لكنّنا – بالمقابل – سنقف بحركة داخلية كثيفة تقوم بها شخوص الرواية، ما يشير إلى إحاطة كبيرة بعلم النفس، أمّا كيف ستشتغل وولف على أبطالها في الحركة الداخليّة؟! فإنّنا سنجد أنفسنا إزاء تداع حرّ، أو تذكّر، ناهيك عن الخطف خلفاً، فـي إطار العناصر المُتبادلة بين الأجناس الأدبية أو الفنون، ذلك أنّ بعضها – الخطف خلفاً – ينتمـي إلى الفنّ السابع، أي إلى عالـم السينما، بهذا المعنى نحن إزاء خطاب عميق يزيّن لوولـف الوقوف بالتفاصيـل، شريطة ألّا تقع في مصيدة الترهّل، وهـذا يتطلّب دراية كبيرة بمبدأ الحذف والاصطفاء، إذ ثمّة ما هو غير جدير بالكتابة، لهذا سنعمد إلى حذفه، بوصفه

عارضاً، ونصطفي ما هو جوهريّ، ثمّ إنّ ثراء تلك التداعيّات يرجع إلى العدد الكبير للشخوص في المتن، وهذا أيضاً ليس بالأمر المُتيسّر، لقد احتكمت وولف إلى تقنيات وعرة ستسجّل لها، إذ إنّ الفصل بين الحركتين الخارجيّة والداخليّة سيتعذّر، ومع الحركة الداخليّة لن يكون الاشتغال على محفّزات السرد عمليّة يسيرة، وبجرأة تباغتنا وولف بموت السيدة رامزي في مُنتصف العمل! ذلك أنّها شخصيّة محورية في الرواية، ما يُعيدنا إلى مربّع البطولة، لنشير - ثانية - إلى أنّ البطولة تقاس بالفاعليّة والتأثير وليس بعدد الصفحات التي تحتلّها، وبما أنّنا نتلمّس أثر التشكيل في الرواية، تنهي وولف روايتها بليلى، لتنتهي الرواية بضربة فرشاة، لكنّ تناسي أو محو أحاديث محتدمة وشديدة الثراء عن الفنّ التشكيليّ سيستحيل!

أمّا مسك الختام فسيكون مع الراحل الكبير الدكتور هاني الراهب في روايته «خضراء كالبحار» ما يذكّرنا باشتغال كاتب عربيّ على التشكيل، كـ«صراخ في ليل طويل» لجبرا إبراهيم جبرا، وثلاثية أحلام مستغانمي!

إنّ عنوان الدكتور الراهب في حد ذاته يبدأ باللون، والمتخصّصون يعرفون أنَّ العنوان لا يكتفي بمهمة التجاور مع المتن، بل يتمفصل معه... يشاكله، لينهض بوظيفتين، معرفية وسيميائيّة، وذلك عبر نظام من الإشارات يفضي بنا إلى فضاءات النص، لكنها لا تفصح عن أسراره، لكيلا تقتل لعبة التشويق التي يقوم عليها!

على هذا سنزعم أنَّ من يقرأ عنوان الدكتور الراهب، سيتساءل لماذا اختار الأخضر لا الأحمر أو الأزرق؟ ولماذا أنّث الأخضر إلى خضراء؟! هل كان يروم أن يرحل بنا إلى أجواء البحار، أم إلى أنثى مثلاً، وفي هذا يشير ليسنغ إلى أنَّ التصريح ليس في صالح العنوان، وأنَّ الإحجام عن التصريح بالمضمون كان أفضل! ثم أنّنا قد نتذكّر تحت تأثيره لوحات لدولاكروا أو لرامبرانت، هذا يعني أنَّ العنوان حقق وظيفتي الإيحاء والإغراء بحسب جيرار جينيت.

وفي المتن نحن أمام حكاية حبّ غريبة، طرفها الأوّل فنّان مزواج، أي إنّنا إزاء رجل متذبذب في عواطفه، وذلك على امتداد ثلاثمئة وخمسين صفحة، لينتهي إلى نورما، نورما - بطلة العمل - هي الخضراء إذن، وهي تشكو الضعف والوهن على عكس إيما بوفاري في رائعة جوستاف فلوبير مدام بوفاري، ذلك أنّها خاضت نزوة، لكنّها تحوّلت إلى حالة حبّ!

خلق الدكتور الراهب فنّاناً من لحم ودمّ، ليحارب الظلم، وكان للتشكيل حيز كبير في تشكيل - أو بناء - شخصيته! لكنّ نورما لا تستسلم للحبّ، هي الأخرى قد تكون متذبذبة في

عواطفها، إلّا أنّها لا تنساق وراء حبّها لمصلحة أهلها، أي لمصلحة التقليدي من عادات، على عكس آنا كارنينا لتولستوي ومدام بوفاري لفلوبير، ما يشي بترددها وقلقها، لينتهي بطلنا إلى باريس، لتباع لوحاته بأسعار خيالية، وليقع في خانة الرسم -بدلاً من النحت مثلاً- بتأثير من عالم بيكاسو، لكن – وبعيداً عن مُؤلفي الأعمال، أو عن قراءة الدكتور زين الدين – فإنّ للشخوص شطحاتها، تلك الطفرات التي تنقل الفنّ من واقع إلى تصوّر أعلى، يتطوّر معه الفنّ بلا حدود!

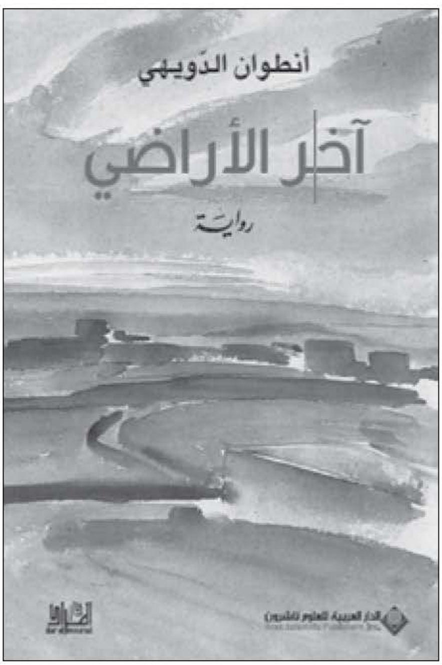
لقد مرّ الدكتور زين الدين بروايات مختلفة، بعضها عربيّة، وبعضها الآخر عالميّة، شرقاً وغرباً، ثمّ إنّ اللوحات تنتمي إلى مدارس وتيارات مختلفة، وأزمنة متفاوتة، ما تتفاوت معه الرؤى الفكريّة والفنيّة!

ألم نعتسف «تحوّلات شجرة الزيزفون الضائعة»؟ بلى! فنحن محكومون بمساحة محدّدة، ناهيك عن أنَّ قراءتنا لن تغني عن قراءة الكتاب!

❁ ❁ ❁

البحث عن المختفي في «آخر الأراضي»

د. عادل الفريجات



نجـوب في روايــة «آخر الأراضــي» للكاتب اللبناني أنطوان الدويهي (بيروت ٢٠١٧م) آفاقاً شاسعة. وربما يندهشـ القارئ، وهو يتنقل بين عوالم مــن الواقع ومن الخيــال، ومناطق تمسُّ الــروح وتلامس الجسد، وحيــوز تتصل بالغابر وتحايــث الحاضر، ولكن الكاتــب لا يتيهنا، ولا يتوه هو عــن بلوغ الغرض، فقــد صهر كل تلك المتباينــات السابقة في بوتقــة واحدة، هدفها التعاضد والتكامل واستكمــال الصورة. وتجلّت خبرة الكتابة من خلال تلك المناوبة بين الأقطاب المتباعدة، دون أن يفلت زمام الجواد، ومن دون أن ينفرط حبل السرد الذي كان، على الرغم من نحولــه، قادراً على إبراز حدث مركزي، محوطاً بأحداث فرعية كثيرة تغطيه أحياناً، ثم ما تلبث أن تدعه يطل علينا من جديد.

وتمثّل الحدث المركزي باختفاء طوعي لحبيبة الذات الساردة (كلارا) التي كانت تسكن مع (السارد) في غرفة واحدة بباريس، ثم اختارت الاختفاء دون أن تخبر أياً من أصدقائها، ولا حتى والديها المقيمين في شنغهاي في الصين، فطفق (السارد) يبحث عنها في كل مكان يتوقع وجودها فيه... ومن أشكال بحثه أنه كان يسافر كل أسبوع إلى مدينة (سولاك) على المحيط، تلك التي قالت (كلارا) عنها يوماً لصديقها: «إن فقدتني، تجدني فيها».

ويستمر البحث على مساحة /٢١/ فصلاً دون جدوى، بل بتأجيل مقصود لغرض التشويق، إلى أن تلتقي الذات الساردة بالحبيبة الغائبة في الفصل الأخير ذي الرقم /٢٢/ في «آخر الأراضي» في (كندا) وقد ارتحلت إلى هناك، لتتلقى علاجاً من مرض عضال ألمَّ بها، وأخفته عن الجميع، في محاولة منها لتجسيد خيار ذَكَرَه الكاتب مراراً، وهو «الموت اختفاء». ولا ريب في أن هذا الموت، على الرغم مما يحيط به من إشكالات متنوعة، ينطوي على مفهوم النبل الإنساني الذي لا يريد معه المرء المحب، للآخر المحبوب أن يتعذَّب برؤيته يصارع هادم اللذات، ثم ينتقل إلى الدار الأبدية انتقالاً يقينياً ونهائياً.

وربما كان (الاختفاء والبحث عن المختفي) موضوعاً روائياً وسردياً بامتياز. ولا أزال أذكر مسلسلاً تلفازياً عرضته الشاشة السورية الصغيرة منذ سنوات، عنوانه «اختفاء رجل» كان بطلاه الممثلين السوريين جمال سليمان وأيمن زيدان... كما أتذكر رواية الكاتبة السورية (غادة السمان) «الرواية المستحيلة – فسيفساء دمشقية» التي تقوم في صلبها على بحث بطلتها اليتيمة (زين) عن أمها الكاتبة التي لم تر صورتها قط، لأنها ماتت في حمى النفاس. وكشف لغز الاختفاء يطالعنا أيضاً في رواية «الطريق» لنجيب محفوظ التي تمحورت حول البحث عن الأب الضائع في زحام الحياة والذي لا يعرف عنه الابن (صابر) غير صورة له أعطته إياها والدته (بسيمة علوان) قبل موتها، أما الأب فاسمه (سيد سيد الرحيمي).

أما مع روايتنا «آخر الأراضي» فيستمر البحث طويلاً دون جدوى، ثم نلتقي في الفصل الأخير بحبيبة الذات الساردة في (كندا) تتلقى علاجاً هناك، مجسدة خياراً ذكره الكاتب بين فينة وأخرى، وهو «الموت اختفاء» كما ذكرنا.

وقد كانت رحلات السارد إلى (سولاك) سبيلاً لتطوير سرده وإغنائه وإكساء عموده الفقري لحماً وشحماً ودماً وعروقاً... كما كانت «يوميات» الكاتب الداخلية مصدراً آخر ينقل منه الكاتب إلى صفحات روايته ما يمتع ويفيد، وينتهي إلى حكمة أو عبرة، زد على ذلك محصولاً ثقافياً وفلسفياً وروحياً استثمر جيداً من خلال عبارات موجزة مكثفة، أمثال «اللحظة المتوهجة» و«الروابط الخفية» و«الموت والحياة» و«الأمومة والبنوة» و«السيرة الذاتية». ويحف بذلك مواضع جرت فيها موازنة بين الغرب الأوروبي، والشرق العربي. إلى الحد الذي يتيح لنا أن نصنّف هذه الرواية بين الروايات التي عنيت بذلك، بشكل أو بآخر، أمثال رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ورواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، ورواية «الربيع والخريف» لحنا مينه. وعلى سبيل المثال نجد الكاتب (الدويهي) مثلاً يتوقف عند عبارة كانت الذات الساردة تسمعها في باريس من موظف هناك تقابله مرة في العام تقول: «إلى اللقاء في العام القادم». وربما توجه هذه العبارة إلى رجل بلغ من العمر عتيا، يقول الروائي: «إلى اللقاء في العام القادم... عبارة بسيطة شائعة لا شأن لها ولا يأبه أحد لها، يمكن أن تكشف أعماق الذات وأعماق الجماعة، إنه التهذيب الغربي نفسه دليل رقي وحضارة واحترام الشخص البشري المتساوي مع سواه، كائناً من كان، وهو نتاج تاريخ طويل من الثورات والتحولات على مدى أربعة قرون في الأفكار والقيم والفنون والعلوم والتقنيات والاقتصاد والسياسة وفي رؤية الذات والآخر والمقدس والزمن والطبيعة والجسد والموت تخلله التوسط والفردية، وتكرست في سياقه الحداثة التي غيرت وجه العالم» (آخر الأراضي ص ١٠٤).

ومن متع هذه الرواية استطرادات معلوماتية مكرسة لشرح معارف متنوعة، من بينها معرفة ببعض الروائيين والإشارة إلى مكانتهم العالمية، أمثال فيكتور هوجو وتولستوي ودوستويفسكي وباسكال، فأحد شخصيات الرواية قرأ أعمال (هوجو) الكاملة في الأشهر الأخيرة من حياته، لأنه كان يعتقد أن الفرنسيين يقدِّرون (هوجو) أكثر مما يستحق، فوجد أنه لم يكن محقاً، وأن (هوجو) يستحق فعلاً هذا التقدير.

ووشى الكاتب أثره الفني هذا بكثير من الإشارات الفلسفية التي ترفع من شأن السرد، وتبعده عن أن يكون قصة أفعال يومية مجردة، أو سرد أحداث تقليدية بسيطة خالية من معنى، ومن أقواله: «في سطوة الروح على الجسد يكمن الشباب الأبدي، ويرتسم سحره وبقاؤه» (ص ١٣٤). ومنها «إني أغبِّط الذين لا يتوقفون عند عدم الفهم ولا يعنيهم حقاً،

فيستمـــرون في حياتهم العادية كأن شيئــاً لم يكن، وهم على ما أظن غالبية البشر (ص ٤٤). وكأنـــي بالكاتب يذكرنا هنا بـــأن الحياة خلقت لنحياها، لا لنفهمها. كما يبدو التشابه قوياً ما بين عبارته وقول أبي الطيب المتنبي:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله

وأخـــو الجهالة في الشقاوة ينعم

وتخلل هذا الرواية شعاع من رؤية الكاتب الروحية، فهو يشعر بقوة بأن الشخص مستمر في حياته الأرضية في هذا العالم بكامل شخصه، لكن بشكل آخر على نحو مختلف بعد موته، (ص ١٥٣). ولا ريب في أن هذه مسألة خلافية قد لا يسلِّم به كل الناس.

وكل مــا تقدم يجعلني أتوقف عند ظاهرة كتّاب الروايــة الأكاديميين، و(الدويهي) وأحد منهــم، فأنا أرى أن كثيــراً من هؤلاء يضيفون لإمتاع سردهم إمتاعــاً من نوع آخر، هو إمتاع المعرفــة والثقافة وسعة الأفق، على خلاف ما هي عليه الحال عند بعض الساردين من ذوي الثقافــة المحــدودة، بيد أن هذا لا يعنـــي أن كل أكاديمي يكتب رواية يحــرز حداً عالياً من النجــاح، فشرط نجاح الرواية هـــو إمتاعها، كما يقول الناقد (هنــري جيمس)، وليس ثقافة كاتبهــا فحسب. وربمــا أمتع روائيون في آثارهــم الفنية، على الرغم من عــدم حيازتهم أيّ شهادة جامعية، وأمثل على ذلك بشيخ الرواية السورية (حنا مينه) الذي لم ينل من الشهادات سوى شهادة الدراسة الابتدائية فحسب. فأنا مثلاً لم أكن أعرف أن الحيوان الذي يلغ في دم فريسته يسعى إلى موضع مالح يمرر عليه لسانه، ليتملح بعد أن ازدرد من اللحم ما ازدرد، إلا من خلال قراءتي لإحدى روايات الكاتب حنا مينه.

وكشـــف لنا (أنطوان الدويهي) في هـــذه الرواية بعضاً من سيرته الذاتية، ومن رؤيته للكتابة بوصفها فعلاً حياتياً مركزياً. وهذا شأن يتصل اتصالاً وثيقاً بعلاقة السرد بالنقد. وهـــي علاقة كتبت دراسة مطولة عنها لأحد مؤتمـــرات النقد الأدبي في الأردن الشقيق كان عنوانـــه «الأجناس الأدبيـــة وتداخلها». وممن عني بهذا الشـــأن روائيون كثر تناولت منهم في دراستي كلاً من غادة السمان وأحلام مستغانمي وخيري الذهبي وأميمة الخش وحنـــا مينه في روايته «النجوم تحاكم القمر» (١٩٩٣م)، والكاتب السوداني إبراهيم بشير إبراهيـــم في روايته «الزندية» (١٩٩٤م). وهذه هي الظاهـــرة التي أطلق عليها مصطلح «الميتا رواية».

وقد اتسمت روايتنا هنا بسمة من سمات «الميتا رواية» حين عرض السارد، وهي معادل للكاتب نفسه، حواراً مع الصديقة (كلارا) قبل اختفائها. سألته (كلارا) لماذا يكتب؟ فأجاب: إنه يكتب لأن دعوة الكتابة هي دعوته، وقد أدرك ذلك بوضوح منذ سن الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة.

وكلمة (دعوة) تذكرنا بخيارات الرهبان الذين اختاروا الخروج من هذا العالم بكل ملذاته وإغراءاته. وهو تعبير غامض من دون ريب لا يقع فيه استقصاء كل العوامل المحفزة على سلوك هذا المسلك، ولا تفصل فيه كل المؤثرات الموضوعية والذاتية التي قادت إليه. وصنعة الكتابة أو موهبتها مشروطة بظروف كثيرة ربما لا تفي بشرحها كلمة «دعوة» التي اختار الروائي اختزال الكتابة بها. والدليل هو أن السارد أو (الكاتب ذاته) يجيب عن سؤال: كيف تكتب؟ بقوله: «منذ بدء المراهقة حتى اليوم أدوِّن ما أسميه يوميات الحياة الداخلية، ليست يوميات الأحداث، ولا العالم الخارجي، بل هي خصوصاً مثل تلك اللحظات التي أصفها بالمضاءة أو المتوهجة التي تجتاح الذات على حين غرة وتنيرها من أقصاها إلى أقصاها، لا أحد يدري متى وكيف، وأنا لا أستطيع التقاط كل تلك اللحظات بل النزر اليسير منها»، (ص ٧٦ و٧٧). ويشير الكاتب هنا إلى البرق الذي يلمع، فيصطاده المبدع، ويدمجه في نتاجه. وربما كان إبداع الرواية في جزء منه، مثل إبداع الشعر، الذي يقوم بعض منه على اقتناص البروق العابرة، فنحن في دائرة واحدة لم نبرحها، وهي دائرة الإبداع الأدبي بشموليته وسماته المشتركة.

ومؤكد لدينا أن (الدويهي) قد استثمر كثيراً من «البروق» التي دوَّنها ودوَّن ملابساتها في دفاتره، سواء كان هذا الشأن في هذه الرواية أم في غيرها من رواياته التي نال بها تقديراً واسعاً، فروايته «حامل الوردة الأرجوانية» تأهلت للجائزة العالمية للبوكر العربية في السنة (٢٠١٤م)، وروايته «غريقة بحيرة موريه» حازت جائزة أفضل عمل روائي لبناني عام (٢٠١٥م).

وحين ندقق في تقنيات أخرى للكتابة السردية عند هذا الكاتب، نجد بينها تقنية استثمار الأحلام التي تطالعنا في غير مكان، وكان بعضها يرهص لوضع قادم، أو يمهد لموقف آت، أو يضيء حالة معتمة، وربما يفرز فكرة يروم الكاتب طرحها، فقد حلم السارد أن شخصاً ألقى بنفسه في حوض من الطين الطري، فغاص فيه، وأراد أناس إنقاذه، فرموا بأنفسهم في

الحوض نفسه، فغاصوا هم الآخرون، وماتوا جميعاً. وليس عسيراً استخلاص فكرة ما من خلال هذا الحلم.

ومن تقنيات هذه الرواية أيضاً، الاعتماد على قصص قصيرة تطوّر الحدث، أو تحاذيه دون نفور، أو توحي بأبعاده... ومن تلك القصص على سبيل المثال لا الحصر، قصة إحسان وأمه فإحسان هذا ولد في فنزويلا، وإثر خلافات حادة بين أبيه وأمه، اختطف الأب ابنه، وعمره ثلاث سنوات، وذهب به إلى لبنان، ليعيش هناك... وبعدما صار عمره/ ٣٤/ عاماً، قرر السفر إلى فنزويلا ليتعرف على أمه التي كان يحتفظ بصورة لها معه وهو طفل. وهناك طفق يبحث ويسأل، إلى أن التقاها، وقد تزوجت من رجل غير أبيه، وأنجبت منه ستة أطفال، فأصيب بالخيبة العميقة، وعلى الرغم من أنه أمضى عندها أسبوعاً كاملاً، لم يشعر أنها أمه أبداً... وذكر أنها قالت له عبارة لم يشأ أن يفصح عنها لصديقه السارد. وقد استخلص الكاتب من هذه القصة القصيرة فكرتين، الأولى أنه: «لم يكن لذلك اللقاء من حاجة ولا معنى، فثمة أمور يجب أن تبقى حكراً على الذاكرة»، (الرواية ص ١٢١). والثانية تقول: إن الذنب هنا هو ذنب الجغرافيا، فثلاثون عاماً من الفوارق العميقة بين جبل لبنان وفنزويلا، هي ما أفقدت الأم حنانها وعاطفتها، على غير إرادة منها. وبعبارة موجزة يتساءل الكاتب «مَنْ يستطيع مقاومة الجغرافيا؟»، (الرواية ص١٢٠).

والقصة القصيرة التي استغرقت ست صفحات من الرواية (١١٥-١٢١) تتسق مع الحدث الأبرز في الرواية وتخالفه، تتسق معه من حيث تشابه البحث عن كائن غائب، هو(الأم) في القصة الصغرى، و(كلارا) في القصة الكبرى. وتخالفه من حيث العاطفة بين الابن من جهة والذات الساردة من جهة أخرى، ولكن موقف الباحثين عن المختفي لم يكن متماثلاً، فالابن خاب فأله وعاد أدراجه، أما الذات الساردة فقررت البقاء قرب الحبيبة... وربما كان قصر مدّة الغياب سبباً في هذا التباين، فكما يصعب أن نقاوم الجغرافيا، يستحيل أن ندافع فعل الزمن، وما يتركه من آثار في النفوس... وكل ما تقدَّم يجعل السرد هنا سرداً دسماً مثقلاً بالمعاني، وفي ثناياه ثراء ربما يغري بإضافة هذا الكاتب إلى كتاب الرواية الفلسفية أمثال نجيب محفوظ في روايته «الطريق»، وغيره من كتّاب الرواية الأوروبيين الذين جمع بعضهم يوماً كتاب نشرته وزارة الثقافة بدمشق، وعنوانه «ثلاثة روائيين فلسفيين».

وخلاصـــة القول: نحن ها هنا أمـــام رواية أفادت من مزايا الروايـــة البوليسية من حيث الاختفاء والبحث عن المختفي، في مسعى لتشويق القارئ وجذبه، وإزاء سارد وظف كراريس كتبهـــا من قبل، كاشفاً عن بعض من أسرار فنه، ومع كاتـــب يرصد أشكالاً من أدبيات الغرب الأوروبـــي التي كانت ثمرة الحضـــارة والثقافة مقارناً بين غرب متقدّم وشرق متخلّف. وكاتب كان يستطرد بين حين وآخر، دون أن تفقد بوصلته اتجاه الشمال، فيروي لنا قصصاً قصيرة، ليبـــث أفكاراً ومعاني بريئة من الجفـــاف والتجريد، إذ كانت تتنزل منداة بنفحات من التخيل والشاعريـــة، ومحمولة على لغة أنيقة كفلت رفع شأن هذا الأثر الفني، وحققت شرط إمتاعه المرتجى.

❀ ❀ ❀

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

مكونات البنية الدراميّة وتطوّرها



«مكونات البنية الدرامية وتطورها في الشعر السوري المعاصر»: بحث نقدي للدكتور «جمال أبو سمرة» صدر في كتاب عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق العام الماضي ٢٠١٨م.

يتألف البحث من مقدمة ومدخل وخمسة فصول وخاتمة تستغرق (٥٥٢) صفحة- ٢٥سم.

الفصل الأول: يتناول فيه الباحث «الحدث الدرامي في الشعر السوري المعاصر».

الفصل الثاني: يتضمن دراسة «الشخصية الدرامية في الشعر السوري المعاصر».

الفصل الثالث: يتمحور حول «الحوار الدرامي في الشعر السوري المعاصر».

الفصل الرابع: يعالج «تعدد الأصوات في الشعر السوري المعاصر».

الفصل الخامس: يتكلّم في «المفارقة في الشعر السوري المعاصر».

من الشعراء الذين عرض لهم الباحث في كتابه: (ممدوح عدوان، أحمد يوسف داود، ثائر زين الدين، علي كنعان، وصفي قرنفلي، ممدوح سكاف، حسين حموي، إبراهيم عباس ياسين، فايز خضور، شوقي بغدادي، أيمن أبو شعر، أدونيس، نزار قباني، نزيه أبو عفش).

مما جاء على الغلاف الأخير، في تعريف كتاب الدكتور «جمال أبو سمرة»:

(دراسة نقدية مهمة تحوز قصب السبق في التفاتها إلى الشعر السوري المعاصر من جهة، وتناولها قضية مهمة قلّما التفت إليها النقّاد؛ تجلّت عبر دراسة مكونات البنية الدرامية في الشعر السوري المعاصر، فضلاً عن رصد حركة تطورها عبر ردح من الزمن، من جهة أخرى.

«...»

ومما يحسب لهذه الدراسة أيضاً إحاطتها بإنتاج عدد من الشعراء السوريين؛ قلّما التفتت الدراسات الأدبية والنقدية إلى نتاجاتهم الإبداعية؛ إذ إنّ مثل هذه الدراسات ظلت حكراً على إنتاج الشعراء الرواد ومن تلاهم من جيل الستينيات...).

صديق عابر

- «صديق عابر»- رواية مكوّنة من ٣٣٦ صفحة (المشروع الوطني للترجمة/ الرواية العالمية٦)
- تأليف: نادين غورديمر.
- ترجمة: د. باسل المسالمة.
- إصدار الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٨م.



شيء عن الروائية:

«نادين غورديمر»، كاتبة من جنوب إفريقيا ولدت عام (١٩٢٣م) وتوفيت عام (٢٠١٤م)، حصلت على جائزة نوبل في الأدب عن مجمل أعمالها المناهضة للتمييز العنصري في بلادها عام (١٩٩١م). ينظر إليها كثيرون بوصفها أيقونة أدبية وإنسانية في العالم، ورمزاً من رموز مناهضة العنصرية والانتصار للقضايا الإنسانية.

شيء عن المترجم:

«د. باسل المسالمة»، من مواليد محافظة درعا (١٩٧٣م) مُدرِّس في كلية الآداب في جامعة دمشق. له ترجمات عدّة، منها: (الثقافة والواقع، والنظرية الأدبية، وفن قراءة الشعر).

(... تدور أحداث الرواية في جنوب إفريقيا الجديدة، وفي قرية عربية في الصحراء، ولذلك تُعدّ رواية صديق عابر « عملاً فذّاً تكتنفه مشاعر خلّاقة... وقصة شائقة من الألم المعاصر والرغبة غير المتوقعة. كما أنها تفتح آفاقنا نحو تصوّرٍ جديد ومختلف للعالم العربي بصورة لم يسبق لها مثيل»، كما عبّر إدوارد سعيد).

تهدي الكاتبة روايتها «صديق عابر» إلى

رينهولد

وأوريان

وهوغو.

مُرّي وحدَكِ

مخرج تلفزيوني وسينمائي من مواليد «مجدل شمس»... إضافة إلى أنّه كاتب وصحفي يكتب في النقد السينمائي والأدبي. أمّا كتابه الجديد «مُرّي وحدَكِ». فهو أول إصدار شعري للزميل «علي العقباني».

- «مرّي وحدك»: مجموعة شعرية صادرة عن الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق، ٢٠١٨م.
- ١٢ص/ ٢٠سم، لوحة الغلاف للفنان رياض الشعار.
- يستهلّ الشاعر مجموعته المتضمّنة على إحدى وعشرين مقطوعة شعرية، بمقبوس يقول: «الحياة: المنزل الكبير لأحلامنا الصغيرة».



من عنوانات أشعار المجموعة:

(على سبيل الوداع، وتاء التأنيث المتحركة، والنوارس لا تضلّ أعشاشها، وفصول، وخسارات، ويقين، وحماقات، وعبور، وكولاج، وأمل، وآثار).

من «عبور» نقتطف:

ماذا يفعلُ اللهُ

حينَ ينامُ المساءُ على ساعدك الأيمنِ؟

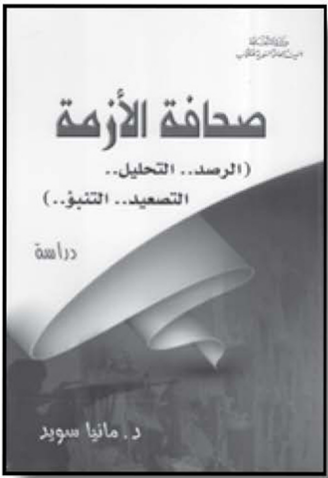
ماذا تفعل الأشجارُ

حين تتكئينَ بجذعكِ على جذرها؟

ماذا يفعلُ المنامُ

حين تعبرينه كحقيقة؟

صحافة الأزمة



• عنـوان الكتاب: (صحافة الأزمــة: الرصد... التحليل... التصعيد... التنبؤ...).

• نوعه: دراسة.

• مؤلفه: د. مانيا سويد.

صدر الكتــاب المذكور أعلاه، عن الهيئــة العامة السورية للكتــاب في دمشــق، ٢٠١٨م. وقد بلغ عــدد صفحاته (٢٢٠) صفحة مــن القطع الوسط، وتألّف مــن مقدمة وباب تمهيدي وخاتمــة وثلاثة أبــواب، كل باب منها يتوزع إلــى فصول، وكل فصل إلى موضوعات وعناوين:

- الباب الأول: التعريف بالأزمة وتمييزها.
- الباب الثاني: الصحافة في ظل الأزمة.
- الباب الثالث: صحافة الأزمة من المنظور العالمي.

ممــا جــاء في كلمة الغلاف الأخير، للكتــاب الذي تهديه مؤلفته الباحثــة د. سويد إلى وطنها سورية:

«للصحافة دورها في معالجة الأزمة بوصفها داء يصيب المجتمع، وتتضافر كل الجهود من أجل معالجتــه... لكن للمسألة جانب آخر، يهدف الكتاب إلى إظهاره، وهو التأثير العكسي، أي تأثير الأزمة في الصحافة، وتسييرها إلى وجهة ربما تقصيها عن ممارسة دورها العلاجي.

يحــاول الكتاب أن يرقــب المدى الذي يمكن فيه للأزمــة أن تلعب دور المؤثــر تجاه الصحافة، فيكشف الحالات التي تتجاوز حدّ التأثير المتبادل والمقبول بينهما ليصل إلى حدّ تسلّط الأزمة على الصحافة وإخضاعها لوصايتها.

فــي الوقت نفسه يحاول الكتاب الكشف عن الأسبــاب والدوافع التي تؤدي إلى خضوع الصحافة لتأثيــر الأزمــة، وبحث مــا إذا كانت تلــك الأسباب أو الدوافــع نابعة من الصحافــة نفسها لإيمانها بأيديولوجيــات بعينهــا، أو تبنيها سياسات تروج لها، أم نابعة مــن قوة الأزمة نفسها بحيث وصلت في تأثيرها إلى التسلّط المباشر على الصحافة...).

كعبور عتبات بقدمين من ريح

يـــوزّع الأديب «علي الراعي» قصص مجموعته الجديدة «كعبور عتبات بقدمين من ريح»، الصادرة عـــن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق ٢٠١٨م، إلـــى عتبات خمس: (عتبة حزينة، وعتبة حياة، وعتبة حنين، وعتبة حبّ، وعتبة حيرة).

في المجموعة المذكورة، يتابع الكاتب بدأب واجتهاد، العمل على مشروعه الخاص، عبر قنوات الصورة والكلمة والرؤية، محاولاً إيصال رسالته إلى المتلقي، بأقصر السبل وأجملها، وكامل الدسم وأهضمه.

ولمّا كانت قصصه الراهنة تتّشح بالومض والشعرية، فخير الكلام عنها، إيراد عيّنة من عتباتها:



«تاء»

من تاء الحياة- التي بدت له كفرج مراهقة- ولد.

وفي دائرة تائها، استمتع بلذة العمر.

ومن تاء الدائرة نفسها لُفظ.

و... في بحيرة تاء الموت سقط.

××

«إعراب»

بدأ حبهما بضمة أخذت بمجامع القلبين.

و... بين

الشدّة والمدّة والفتحة، و... السكون، بدأ مللُ الحكاية يتسلل،

إلى

أن انتهت بكسرة الخاطر...!

××

«أُمومة»

قبل

أن يغرز الداعشيُّ نصل ساطوره في أحشائها

توسلته برجاءين:

الأول: أن يترك عينيها مفتوحتين، فهما تبحثان عن ابنها المقاتل

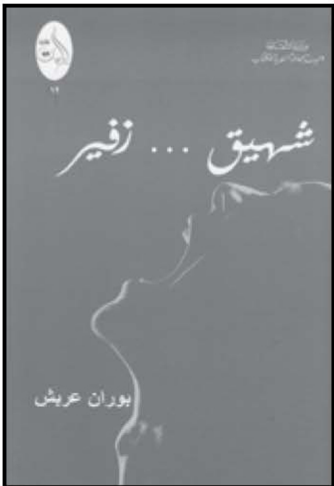
في أرض الميدان منذ زمن.

و... الثاني: أن لا يلتهم فؤادها،

لأنها

تخبّئ فيه حبّاً عارماً لسوريّة.

شهيق... زفير



«شهيق... زفير» ليست الكلمتان السابقتان إيعازات مدرّب في حصة رياضة، على أرض الطبيعة، أو في ملعب... ولا طلب من طبيب لمريض في عيادته، قصد تشخيص الحالة.

إنمـا هما عنوان رواية، موضوعها بلد اسمه «سورية»، كابد من وباء عضال يُدعى «إرهاب دولي» استمر خلاله ينزف: جسداً وروحاً وقُـدُرات، طوال ثماني سنـوات، لا يرتقي التوصيـف إلى مستوى ظلمها وظلاميتها!

- «شهيق... زفير»، رواية من تأليف: «بوران عريش».
- العدد (١٢)، من سلسلة إبداعات شابة.
- منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، (٢٠١٩م).

تبتدئ المؤلفة بوران عريش روايتها، بتنويه تقول فيه:

«ربّمـا كان كلّ مَـنْ يعيشون بين طيّات هـذه الرواية محض خيـال. ضياء، وإيّمـا، وعلاء، وفرح، وإبراهيم، وهبـة، والحاج عبد الغفور، وأم ضيـاء، كلّهم تنفّسوا هنا وأحبّوا وكانوا هنا سعداء.

بعضهم مات هنا وبعضهم سيعيش في خيالي زمناً. لكنَّ مَن لا يمكن أن أنكر وجودهم الأبديّ مهما غابوا هم شهداء عكرمة المخزومي.

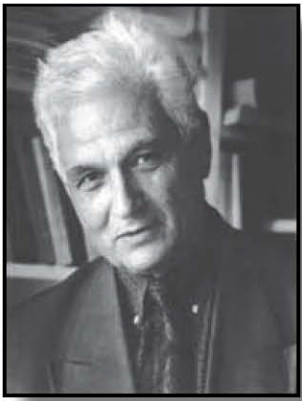
هـم الذين لا ينكرهـم تاريخ ولا يغفل عنهم زمـن، مازالوا يسكنون «حمصـ» بشوارعها وأزقّتها وسمائها وترابها...».

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

رسالة من عبد الكبير الخطيبي إلى جاك دريدا





يقول الخطيبي:

«التقينا أنا وجاك دريدا بباريس في سنة (١٩٧٤م) وتحديداً بمقهى بساحة سان. أهداني مؤلفه «Glas» الذي كان قد صدر توّاً. وأنا بدوري كنت قد أرسلت له قبل لقائنا هذا عبر البريد مؤلفين صدرا لي في وقت واحد بمناسبة افتتاح السنة الأدبية: Le livre du sang (سفر الدم) وVomito Blanco (الحمى البيضاء).

منذ تلك المدّة وإلى حين وفاته سنة (٢٠٠٤م) أسسنا، بشكل أو بآخر لعلاقة متواصلة. علاقة يسودها الود والوفاء مثل نقطة تتأسس عليها حياتنا. كنا صديقان يعيشان عن بعد، يعيش هو قرب باريس وأنا بالقرب من الرباط».

هي صداقة إنسانية وفكرية تؤمن بقيم الحوار البنّاء والاختلاف الخلّاق. على ذكر فلسفة الاختلاف، يبقى تأثر

الخطيبي بفكر الاختلاف أو فلسفته واضحاً، إذن ،هذا ما يفسر مدى انجذابه إلى فكر صديقه جاك دريدا.

اعترف المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي بتشابه رؤية جاك دريدا (ويذكر أن دريدا من مواليد الجزائر) المتمثلة في نقد الميتافيزيقا الغربية مع منهجه الفكري القائم ليس على نقد الفكر الغربي فحسب، بل الفكر العربي والإسلامي كذلك. وجدد الاعتراف بهذه الحقيقة بعد أكثر من عقدين من الزمن من خلال «رسالته المفتوحة إلى جاك دريدا».

يؤكد الخطيبي من خلال هذه الرسالة المفتوحة إلى صديقه «زعيم التفكيكية» أنّه «اعتقد دائماً أنّ التفكيك شكل من الأشكال الراديكالية لتحرير الفكر الغربي من النزعة الاستعمارية».

أساطير وحقائق حول الأهرامات

ظلت الأهرامات وأبو الهول لغزاً على مرّ العصور، تشغل العلماء والمهتمين بتاريخ الحضارات، وقد شغف الناس بالأهرامات منذ زمن بعيد، وأثارت خيالهم عدة قرون، ودفعتهم إلى التنافس في الوقوف على أسرارها، حتى إن الخليفة العباسي المأمون (١٩٧- ٢١٨هـ، ٨١٣-٨٣٣م) عندما سمع بأساطير الأهرامات وكنوزها، أمر بفتح الهرم الأكبر ليعرف ما بداخله من أسرار ويقال: إن الفتحة الموجودة الآن في الجهة الشمالية من جسم الهرم الأكبر، وهي المدخل الحالي للهرم، هي التي أمر المأمون بفتحها وتُعرف باسم «مدخل المأمون».

وقد بدأ الفحص العلمي للهرم الأكبر (هرم خوفو) ابتداء من عام (١٨٨١م)، إذ قام عالم الآثار المعروف بـ «بتري» بدراسة شاملة للهرم الأكبر... وظلت النتائج التي توصّل إليها بتري معترفاً بها حتى عام (١٩٢٥م) عندما قام أحد موظفي مصلحة المساحة المصري ويُدعى «كول» بدراسة شاملة لجسم الهرم، وأثبت أن طول ضلع قاعدته المربعة كان (٢٣٠متراً) وأصبح الآن (٢٢٧ متراً) بسبب نزع أحجار الكساء الخارجي. وبيّن «كول» أن جوانب الهرم الأربعة التي تتجه نحو الجهات الأربع الأصلية تميل بزاوية مقدارها (٥١/٥٢) درجة. وبلغت الدقة في تحديد أطوال قاعدة الهرم الأكبر درجة مذهلة، بحيث إنَّ الفرق بين طول ضلع وآخر لا يزيد عن (١/ ٤٠٠٠) أي (٧٥, ٥سم)، وهذا الفارق يمكن أن ينشأ عن الاختلاف في درجات الحرارة بمقدار ١٥ درجة مئوية، بين قضبان النحاس التي كانت تستخدم في القياس آنذاك.

وفي السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر قامت مصلحة الآثار المصرية بتنظيف ممرات الهرم الداخلية وغرف الدفن وأضاءتها بالكهرباء كما قامت بعمل درجات (سلالم).

وأحيطت الأهرامات بهالة أسطورية منذ زمن بعيد، ومن الطرائف القديمة ما جاء في كتاب «حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة» للإمام جلال الدين السيوطي (٨٤٩-٩١٣هـ) يقول السيوطي: لقد بنيت الأهرامات في زمن شداد بن عاد، وأنَّ الذي بناها هو سلهوق بن شرياق ملك مصر، وكان قبل الطوفان بثلاثمئة سنة.

ويورد السيوطي في الكتاب أخباراً طريفة حول أسباب بناء الأهرامات وتفاصيلها من وجهة نظره..

وكانت الأهرامات قد لفتت أنظار الرحالة الذين زاروا مصر منذ القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي مثل اليعقوبي (ت٢٨٤هـ)، والإصطخري (ت ٣٤٦هـ)، والمسعودي (ت٣٤٦هـ)، والمقدسي (٣٨٧هـ) وابن حوقل من القرن الرابع الهجري... وابن جبير الأندلسي وابن بطوطة وقد اختلط الأمر على الرحالة القدماء لعدم معرفتهم بقراءة الكتابة الفرعونية التي لم تفك رموزها إلا بعد العثور على حجر الرشيد عام (١٧٩٩م) في أثناء الحملة الفرنسية على مصر. ولا تزال الخرافات حول بناء الأهرامات حتى يومنا هذا ... وهي أكثر من أن تعد وتحصى وفيها طرائف خيالية.

يوجد في مصر عدد كبير من الأهرامات، غير أنَّ أكثرها شهرة هو هرم الجيزة الأكبر وهو هرم الملك (خوفو) الذي حكم مصر القديمة ثلاثاً وعشرين سنة، وتوجد معظم الأهرامات في مصر الوسطى، كما توجد أهرامات كثيرة في شمالي السودان، وتسمى هذه الأهرامات باسم الأهرامات الأثيوبية أو الكوشية (نسبة إلى كوش بن حام)، كذلك يوجد أكثر من (٣٠٠) هرم صغير في المكسيك بناها الأزتكيون وهم سكان أمريكا الوسطى والجنوبية الأصليون.



وقد قدر بعض الباحثين أنَّ عدد أحجار الهرم الأكبر بما في ذلك أحجار الكساء الخارجي بنحو (٢٣٠٠٠٠٠) كتلة من حجر متوسط وزن كل منها (٢,٥ طن)، وبعضها يزن (١٥ طناً). وقدر بعض

علماء الحملة الفرنسية على مصر أنَّ أحجار الهرم الأكبر وما جاوره من أهرامات تكفي لتشييد سور حول فرنسا يبلغ ارتفاعه ثلاثة أمتار وعرضه متر.

محاولة تعريف جديد للشعر



الشاعر الأرجنتيني «روبيرتو خواروث» (١٩٢٥-١٩٩٥) أكبر شعراء الأرجنتين بعد بورخيس، كتب عنه أوكتافيو باث: «إن كل قصيدة من قصائده هي بلورة كلامية مدهشة، اللغة عنده تختزل إلى نقطة من الضوء».

يرى هذا الشاعر أن الشعر هو «نوع من المستحيل، من اليوتوبيا» ويقول عن تعريف الشعر: «هل بمقدورنا تعريف الحياة، هل بمقدورنا تعريف الموت... الموسيقا، الحب؟ إنني أحلم بتعريف ما .... حين يقوم الأمر على نحو تصبح فيه الأشياء حاضرة في غيابها، فهذا يعني أن الأشياء كائنة. الشعر يعمل بالغياب، يعمل كما في الأعجوبة، بالوسيلة التي نمتلكها لالتقاط الواقع. خير وسيلة لتصور شيء ما هي بتسميته عبر شيء آخر... الشعر ليس تفسيراً لشيء، كما رأى هولدرلن وريلكه وغيرهما، الشعر تجربة، إنه نوع من الشجاعة أو الجسارة الواعية أو غير الواعية التي تحملنا إلى أن نعيش الحدود النهائية للأشياء النهائية. أن نواجه الظلمات...».

مكتبة فوق ظهور الجمال

يروى أن الوزير الفارسي الكبير عبد القاسم إسماعيل (٩٨٣- ٩٩٥م) كان يملك أربعمئة جمل يصطحبها معه في كل مكان، كانت هذه الجمال تحمل مكتبته الغنيّة المؤلّفة من مئة وسبعة عشر ألف مجلّد. وفوق ذلك، كانت هذه الجمال مدرّبة على أن تمشي في نظام معين إذ تكون الكتب مصفوفة بالترتيب الأبجدي من الأمام إلى الوراء في هذه القافلة الأدبية.

❀ ❀ ❀

حزقيال مغاليلي

السيدة بالام

قصة من جنوب إفريقيا

ترجمة : عاصم إسماعيل

اختيار وتقديم : ناظم مهنا

حزقيال مغاليلي

الدكتور حزقيال مغاليلي، كاتب من جنوب إفريقيا، ولد في بروتوريا عام (١٩١٩م) لقّب بعميد القصة الإفريقية، وحظيَ بمكانة كبيرة عند الأفارقة، ويعد من أهم المواهب المتعددة الموجودة في إفريقيا، له عشرات المقالات والدراسات عن الأدب الإفريقي، وقصص قصيرة نشرت في مجموعات متنوعة منها: «في الزاوية ب» نشرت في عام (١٩٦٧م) و«المتجولون» عام (١٩٧١م)، وهي رواية تضم القارة الأمريكية كلها. وله السيرة الذاتية عن حياته في جنوب إفريقيا نشرت عام (١٩٥٩م) بعنوان «أسفل الممر الثاني»، وكتاب في النقد الأدبي لأدب القارة الإفريقية بعنوان: «الصورة الإفريقية» نشر عام (١٩٦٢م)، ومن قصصه الشهيرة، قصة: «فتاة عربة القهوة» تصوِّر ضياع العمال السود في جنوب إفريقيا وظلم القوانين العنصرية البيضاء عليهم...

رحل مغاليلي إلى أمريكا الشمالية عام (١٩٧٠م)، وعمل مدرساً في جامعاتها، ثم عاد إلى وطنه عام (١٩٧٧م).

قصة «السيدة بالام» من مجموعة «في الزاوية ب» فيها الصوت الإفريقي الجهور للخادمة التي تعمل عند السيدة البيضاء بالام، وابنتها ذات الصوت المتهكم الهازئ

من البيض، وسخف تفكيرهم، وهم يزعمون أنهم يحررون السود، وهذا النمط الإفريقي في الكتابة يوازي نمطاً آخر اشتهر به الكاتب النيجيري «غينوا تشيبي» الذي قدّم الإنسان الصامت.

ترجم قصة «السيدة بالام» إلى العربية الأستاذ عصام إسماعيل، وصدرت في الجمهورية العراقية بعنوان: «قصص إفريقيا الحديثة» وذلك في عام (١٩٧٧م).

السيدة بالام

كان اسم المدام التي أعمل لديها السيدة بالام. كانت تحب الكلاب والإفريقيين وكانت تقول: إن علــى كل شخصــ أن يتبع القانون حتى لو كان مؤذياً. كانت هذه ثلاثة أشياء كبيرة في حياة السيدة بالام.

جئت لأعمل للسيدة بالام في كوينسايد، التي لا تبعد كثيراً عن مركز جوهانسبرغ، وبعد أن تركت العمل لدى عائلتين من البيض. كانت عائلة البيض الأولى التي عملت لها كطباخة وغسالة تتكون من رجل وزوجته في بارك تاون تورش. كانوا يشربون الخمرة كثيراً وكانوا ينسون دائماً أن يدفعــوا لــي. بعد مرور خمسة أشهر قلت لنفسي كلا. ســوف أترك هؤلاء السكارى. وهكذا تركتهــم. فــي ذلك اليوم كنت على درجــة من الغضب والهيجان كقطعــة حديد حمراء من شدة التسخين حين تلامس الماء. أما البيت الثاني الذي كنت أطبخ وأغسل لهم كان فيه خمسة أولاد سيئــي التربية. كان هذا في بلغرافيــا. كانوا يسمونني في كثير من المــرات: أنت أيتها الفتاة الســوداء، وكنت ألتزم الصمت. كانت أمهم لا تقول شيئاً. كنت قد جئت حديثاً من بلدتي فوكنج البعيــدة والواقعة على مقربة من وستنبرج. فأردت أن أتعلّم وأعرف الناس البيض قبل أن أتعلم كــم عليَّ أن أتحمل مــن الذين أعمل عندهم فيما بعد. الشيء الذي أغضبني جداً وجعلني أحزم متاعي وأرحل عنهم هو الرجل الذي كان يأتي دائماً لزيارتهم. كانوا يقولون: إنه ابن عم أو شيء مشابــه. كان يأتي إلى المطبخ مرات عدة محــاولاً أن يضحكني. كان يربت على قفاي. أخبرت السيد. كررها ثانية وطلبت من المدام في ذلك اليوم نفسه أن تعطيني نقودي وتدعني أرحل.

كانــت هذه الأشهر التسعة الأولى منذ مغادرتــي فوكنج للعمل في جوهانسبرغ. كان هنالك كثيــرٌ منا من الفتيات والنساء الشابات من فوكنج، وزيروست، وشبنج، وكوستن، وأماكن كثيرة أخرى من الذين قصدوا المدن من أجل العمل. وهكذا كانت الضواحي مملوءة بالسود. وأغلبنا

كان قــد عبر المرحلــة السادسة وهكذا تعلّمنا الإنكليزية بشكل جيد حيث كنا نعمل. لم تكن أي واحدة منا ترغب في العمل للفلاحين البيض، لأننا نعرف كثيراً عنهم في الحقول التي هي بقرب بيوتنا. إنهم لا يدفعون أجوراً جيدة كما أنهم أناس قساة.

وفي زمن الاحتفال بعيد القيامة، ذهب كثيرٌ منا إلى البيت في إجازة طويلة عند نهاية الأسبوع لنرى الناس ولنأكل الدجاج والحليب الحامض والأسبيناخ البري. وأخذنا معنا السكر والحليب المركز والشاي والقهوة والحلويات ومسحوق الكاسترد وأطعمة معلّبة.

كانــت فتاة بلدي، شايمين هي التي دعتني للعمل في بيت السيدة بالام وابنتها كيت. وأعني بهــذا أن مكانــي كخادمة في كوينسايد ليس سيئاً كأماكن الآخريــن. شايمين أيضاً لا تشتكي كثيراً. أجرتنا في الشهر هي ستة باونات إضافة إلى الطعام المجاني وغرفة سكن للخدم مجاناً. لا أحد يستطيع أن يقول أبداً إنَّ أجورهم جيدة، ولهذا نستمر بالشكوى. كلما التقينا في أمسيات الخميســ، التي هي وقت استراحة لنا معشر النســاء السود في الضواحي، نتحدث، ونتحدث، ونتحدث. عن الناس في منطقتنا ورسائلهم، وأمراضهم، وعن المحاصيل الرديئة، عن أخت تطلب الزي المدرسي والكتب وأجور الدراسة، وعن بعض السيدات والسادة الجيدين معنا، أو البخلاء بالمال والطعام، أو الحمق، أو السخفاء، أو الذين ينتحرون. ويقتلون بعضهم بعضاً، أو القذرين، وأشياء كثيرة أخرى لا يمكن حصرها.

في أمسيات الخميس نذهب إلــى المدينة للنظر إلى المخازن، ودخول نادي المرأة، للالتقاء بأصدقائنا الرجال، ويذهب قسم منا إلى السينما. ونرتدي أزياء أنيقة، لنظهر للآخرين الملابس التي اشتريناهــا من الرجال السود الذين يبيعون البضائــع الناعمة للخادمات في الضواحي. نأخــذ عدداً من الحاجيات منهم، وهم يأتون عند نهاية كل شهر ليأخذوا جزءاً من النقود إلى أن نســدد أثمانهم كاملة. وهكذا نرتدي بالطريقة التي تفعلهــا كثير من السيدات والفتيات البيض. أعتقــد بأننا نبدو أنيقات فعلاً في بعض الأحيــان. نلاحظ إحدى النساء البيض وهي تنظر إلينا فنضحك ونضحك حتى نكاد أن نسقط على الأرض لأننا نحس بالارتياح في أعماقنا.

سألتني السيدة بالام في أول يوم جئتها:

«مــاذا تسميك الفتاة فــي البيت المجاور؟ أجبتها: جين. أليس لــك اسم إفريقي؟ قلت بلى، كارابــو. قالت المدام: حسنــاً. سنسميك كارابو. كانت تتحدث وكأنهــا تعرف بأن الاسم شيء كبيــر. عرفت كثيراً من البيض الذين كانــوا لا يكترثون بأيِّ تسمية يطلقونها على السود ما دام ذلــك مناسباً لألسنتهم، أسرني هذا، أعني استعمال السيدة بالام لاسمي «كارابو» لأنني لم أكن

أسمـــع اسمي إلا حيـــن أكون في البيت أو عندما كان الأصدقاء ينادونني. ثم بينت لي ما أعمل: الواجبات، أوقات الأكل، الغسيل، ومكان الأشياء التي سأستعملها.

قالـــت المدام: «ابنتي ستكون هنا في المساء». إنها في المدرسة. وأخبرتني، بأنه حين تعود الفتاة، سوف تخبرني بما يتوجب عليَّ أن أعمله لها يومياً.

أخبرتني شايمين، صديقتي المجاورة لي عن الفتاة كيت، وكم تبدو حركة، وعن السيد بالام الذي انتحر برصاصة في البيت عند نهاية الشارع. فتركوا البيت وجاؤوا إلى هنا.

المـــدام امرأة طويلة. ليست ضعيفة، أو سمينة. إنها تتحرك ببطء، وتتحدث ببطء. وجهها ينم عن الحكمة، وجبينها يدل على أن لها قلباً قوياً: فهي لا تخاف شيئاً. عيناها متورمتان دائماً عند الأجفـــان السفلـــى مثل رجل أبيض لم ينم لعدة ليالٍ أو مثل ضفدعة كبيرة. ربما بسبب تدخينها كثيـــراً، مثل الخشب المبلل الـــذي لا يعرف هل يحترق أم يتوقف عن الاحتراق؟ تحدق في عيني بتركيـــز عندمـــا تحدثني، وأعتقد بأنها تفعل ذلك مع الآخريـــن أيضاً. في البداية جعلني ذلك أن أخافها، أما الآن فقد تعودت على ذلك. إنها ليست امرأة كسولة. كما أنها تقوم بكثير من الأشياء في الخارج، وفي المدينة والضواحي.

كان هـــذا أوّل شيء قالته الفتاة كيت لي عندما عـــادت والتقينا. قالت كيت: «لا تنزعجي من أمـــي. ثم قالت إنّها تصبـــح مجنونة مع الناس في بعض الأحيان بسبـــب أشياء صغيرة. لكنها سرعان ما تتكلّم معك بلطف وتصبح اعتيادية مرة أخرى.

إننـــي أحب كيت كثيراً، كما أنها تحبني أيضاً. فهي تخبرني بأشياء كثيرة لا يقولها شخص أبيض لخادمة سوداء. أعني الأشياء التي ترغبها أو التي لا ترغبها، وما تفعله أمها أو لا تفعله، وما إلى ذلك. في البداية كنت غير مسرورة وأردت ايقافها، لكنني الآن لا أكترث.

إن كيـــت تشبه أمها في الوجه كثيراً. وأنا أعتقد بـــأن كتفيها سيكونان مكتنزين قويين مثل أمهـــا. إنها تتحـــرك أسرع من المدام. سألتهـــا لماذا ما زلتِ في المدرســـة وأنتِ بهذه السن؟ ضحكـــت. ثم حاولت أن تخبرني بأن المدرسة التي هي فيها هـــي للكبار، الذين أنهوا الدراسة الأوليـــة. كانت تتعلم أشياء مهمة عـــن الطبخ والطعام. إنها تستطيع أن تفسَّر بشكل أفضل، أما أنا فلا أستطيع. كانت تأتي إلى البيت في عطل نهاية الأسبوع.

منـــذ أن أتيت لأعمل عند السيدة بـــالام علمتني كيت كثيراً عن الطبخ. في البداية تعلمت منها ومـــن المدام كلمة «دليل الطبخ» عندما كانت كيت في المدرسة الكبيرة، علمتني المدام كيف أقرأ كتب الطبخ. كنت بطيئة في البداية، أبطأ من عربة الثيران. الآن أعرف أكثر. عندما عادت كيت إلى

البيت، وجدت أنني قرأت المقادير التي تركتها لي. وهكذا طبخنا مباشرة. كيت تعتقد بأنني أصلح أن أكــون طبَّاخــة في فندق كما أن المدام تعتقد ذلك أيضاً. ولكنني لا. لا! إن الطبخ في فندق هو كإطعــام الثيــران. لا أحد يستطيع أن يقدِّم الشكر لك. بعد بضعة أشهر استطعت أن أطبخ وجبة غداء يوم الأحد كما استطعت فيما بعد أن أطبخ أكلات خاصة لضيوف المدام وكيت.

لــم تعلِّمني المدام الطبخ فحسب. علمتني كيف أهتم بالضيوف. كانت تثني عليَّ عندما كنت أجيــد جــداً في عملي، بعكس الناس البيض الذين كنت أعمل لديهــم في السابق. لا أعلم لماذا يوجــد اعوجاج في رؤوس بعض الناس. تقوم المدام أيضاً بتعليم الخادمات في المساء القراءة والكتابة. هي واثنتان من النساء في كوينسايد كن يعلمنهن في صالة الكنيسة.

كما قلت، إنَّ كيت تخبرني أشياء كثيرة عن المدام. إنها تخبرني أنَّ أمها تذهب إلى الاجتماعات مــرات عــدة. أسألها عن سبب ذلك؟ تقول لي، من أجل شعبكم. أسألها قائلة: إنَّ شعبي بعيد في فوكنــج. وأقول إنَّ لديهم أفواهاً. لماذا تدافع هي عنهم؟ هل نعلم ما تريد أمي أن تقوله وما يريده أبي؟ إنَّ بإمكانهم أن يتحدثوا حين يريدون ذلك. ترفع كيت كتفيها ثم تنزلهما قائلة: «كيف يمكنني أن أخبرك كارابو؟ أنا لا أقصد بشعبك أهاليك فحسب. أقصد كل الناس السود في البلد». عندها أقول آه!: «ماذا يريد الناس السود أن يقولوا؟» ترفع كتفيها ثانية وتنزلها وهي تتنهد بعمق.

أسألها: «مع من هي في الاجتماع؟».

تخبرني، بأنها مع الناس الآخرين الذين يفكّرون مثلها.

أسألها: «هل تعتقدين بأنه يوجد في العالم أناس يفكرون بالأشياء نفسها».

أومأت برأسها مؤكدة ذلك.

أسألها: «أي الأشياء؟».

- «لكي يكون بعض أفراد شعبكم في أحد الأيام بين الذين يحكمون هذا البلد، وأن يحصلوا علــى مــال أكثر مقابل ما يقومون به للرجــل الأبيض»، وماذا قالت كيت ثانيــة؟ نعم، إنَّ المدام والآخرين الذين يفكرون بطريقتها يريدون أيضاً أن يختار أبناء شعبي الذين تعلَّموا في المدرسة من يتحدَّث باسمهم في -أعتقد بأنها قالت في «الكوتلا» الذين يحكمون القرى لدينا.

أقــول لكيت: إنّني «عرفت الآن». أسألهــا: أخبريني كيت، لماذا تكتب المدام دائماً على الآلة الطابعة، طوال الوقت وبشكل يومي تقريباً؟».

تجيــب: «آه والدتــي تؤلف الكتب». أسأل: «أتقصدين كتاباً مثــل تلك؟»- مؤشرة إلى الكتب فوق الرف.

تقول كيت: «نعم».

وأخبرتني كيف كتبت المدام الكتب وأشياء أخرى وكتباً للصحف والمجلات للدفاع عن الناس السود الذين يجب أن تحسن معاملتهم، وأن تدفع لهم أجوراً أفضل، وأن يختار الناس السود الذين يستطيعون القراءة والكتابة أناساً ليتحدثوا باسمهم.

أخبرتني كيت أيضاً: «أمي والنساء الأخريات ممن يفكرن بالأشياء نفسها يضعن أحزمة سوداء على أكتافهن عندما يكن حزينات ويرغبن في أنْ يظهرن للحكومة البيضاء بأنهن لا يحبذن الأشياء التي يفعلها البيض بالسود. فتذهب أمي والأخريات ويقفن عند المكان الذي يدخل منه أعضاء الحكومة إلى بناية أو يخرجون منها».

أسألها: «هل الحكومة والناس البيض يصغون ويقفون خطاياهم؟».

تجيبني: «كلا، ولكن أمي هي من مجموعة أخرى من البيض».

أسألها: «هل أعضاء الحكومة والناس البيض يقدمون للنساء الشاي والكيك؟».

تجيبني كيت: «كارابو! كم أنتِ غبية، أوه!».

أقول لها: «عند أبناء شعبنا لو جاء شخص ووقف أمام دارنا أدعوه للدخول أو أقدم له الطعام. أنتم الناس البيض رائعون. إنهن يمكثن واقفات هناك لا يقدم لهن أعضاء الحكومة شيئاً».

تجيب: «أنت تقصدين بأنهم غريبون؟ كم من المرات علمتك ألا تقولي -(رائع)- عندما تعنين (غريب)! حسناً، تقول كيت، بِنَفَسٍ قصيرٍ وملامح غاضبة وهي تصرخ: «حسناً، إنهن لا يقفن هناك طوال النهار لكي يطلبن الشاي والكيك، بحق السماء!».

وكلما انتهت المدام من قراءة الصحف تناولني إياها لأقرأها لتساعدني على قراءة وتكلّم الإنكليزية بشكل أفضل. وعندما كنت أنتهي من القراءة كانت تطلب مني أن أخبرها عن بعض الأشياء التي فيها. وبهذه الطريقة، كنت أتحسن أكثر فأكثر وكان ذهني يتفتح أكثر فأكثر وكنت أتعلم وأتعلم أشياء جديدة عن الناس السود داخل المدن وخارجها التي لم أكن أعرفها مطلقاً عندما كنت أجد كلمات صعبة جداً ولم أكن أفهم بعض الأشياء كنت أسأل المدام. كانت دائماً تخبرني، هل فهمت هذا؟ هل عرفت ذلك؟ بقلب يستطيع المواصلة مدّة طويلة. نعم، المدام تكتب كثيراً من الرسائل للصحف. إنها تتألم للطريقة التي يضرب بها البوليس الأبيض الناس السود، وللطريقة التي يجبر فيها الناس السود من الذين يعملون للبيض على الجلوس في بحيرة حديقة الحيوانات، لأن الناس البيض يدعون بأن أبناء شعبنا يسببون الضجيج، بعد الظهيرة من أيام الآحاد حين يرغبون هم في الراحة، في بيوتهم وحدائقهم، وعن أمور سيئة كثيرة تحدث عندما

يقابــل بعض الناس البيضــ رجلاً أسود على الرصيف أو في الشارع. وهكذا فإن المدام تكتب للصحف لتُفهم الآخرين، وليطالبوا الحكومة بأن تشفق علينا.

فــي السنــة الأولى رغبت السيدة بالام في أنْ أتناول طعامي علــى المائدة نفسها. كان ذلك صعبــاً جــداً، فأولاً أنا لم أتعوَّد علــى الأكل بالشوكة والسكين، وثانياً لــم أسمع بعاملة مطبخ أخرى فعلت هذا قبلي. فخشيت ذلك. وخفت من كل شخص، ومن ضيوف المدام، لو شاهدوني أفعــل ذلك. قالت المدام لي إنَّ عليَّ ألّا أكون سخيفــة. وأن أظهر أنَّ الخدم الأفارقة يستطيعون أن يأكلوا على المائدة أيضاً. والسبب الثالث هو أنني لو فعلت ذلك لن أستطيع أن أتناول بعض الأكلات التي أحبهــا جداً: عصيدة الذرة مع الحليب الحامض أو أكلة (الموروكو)، أو مسحوق الــذرة الممزوج مع الزبدة والبزاليا، والعصيدة الحامضة للفطور وأشياء أخرى. كما أن طعامنا -باستثناء عصيدة الصباح- لذيذ حين تتناوله باليد، لذيذ بدرجة أنه لا يقف في الفم أو البلعوم ليحي أحداً قبل أن ينزل بنعومة إلى الداخل.

كنا نتناول الغداء دائماً مع شايمين المجاورة لنا، وغلام الحديقة -آه يجب أن أتذكر دائماً بأن عليَّ ألّا أقول «غلام» ثانية عندما أتحدث عن رجل. هذا يذكرني بيوم خلال الأسابيع الأولى التي قضيتها في بيت السيدة بالام. كنت أتحدث عن عامل حديقتها «دك» وقلت «غلام الحديقة». فقالــت لي: «لا تقولي غلام كارابو» عليكم أنتــم الإفريقيين أن تتعلَّموا التكلّم بالشكل الصحيح بعضكــم عن بعض. لأن النــاســ البيض لن يتحدَّثوا عنكم بعطف واحتــرام إذا كنتم تحتقرون بعضكم بعضاً».

قلــت لها: «مدام لقــد تعلمت هذه الكلمة من الناس البيض الذين كنــت أعمل لديهم، كما أن معظم الطباخات يقلن «غلام»».

أجابــت: «أولئــك الناس البيض لا يفهون شيئاً، إنهم من الطبقــة السفلى للبيض». قلت لها: «أنا كنت أعتقد بأن الناس البيض يعرفون كل شيء». قالت: «سوف تتعلمين يا فتاتي، وعليك أن تبدئي في هذا البيت، أسمعت؟» تركتني هناك أفكر، وقد اختلطت الأفكار بذهني.

تعلمت. كبرت.

إذا لــم تعرف أي امرأة أو فتاة نــادي الغراب الأسود في شارع بري، فإنها لا تعرف شيئاً. أعتقــد بأن كل شيء يحدث داخل ذلك الدار أو خارجهــا أنه يقع حيث يبدأ جزء المدينة القذر، بالمعامــل والسوق. وبعد السوق مكان يقطنه الهنود والنــاســ الملونون. كما أن الباصات تدور مــن منطقة الغــراب الأسود عائدة إلى أحيــاء السود ضجيج، ضجيــج، ضجيج طوال الوقت.

توجد هنالك نساء يقمن ببيع البطاطا الحلوة الحارة، والفاكهة، والفستق، والبيض المسلوق في الشتـــاء، والذرة المسلوقة أو الأشياء الأخرى في الصيف على الأرصفة. الشوارع دائماً مملوءة بقشور البطاطـــا والفواكه وقشور الفستق. كما يوجد هنالك دائماً رائحة لحم الخنزير المشوي القوية. أعتقد بأن ذلك هو بسبب وجود مخزن تبريد بيل عند نهاية شارع بري.

قالـــت المدام إنّها تعرف الناس السود الذين يعملون في نادي الغراب الأسود. كانت سعيدة لأني أقضي عصر يوم كل خميس في مثل ذلك النادي.

قالت: سوف تتعلمين الخياطة، والنسيج، والأشياء الأخرى التي تعجبك. هل يعجبك الرقص؟ أجبتها: نعم، أريد أن أتعلّم. أخذت تدفع عني الشلنين في كل شهر.

انتظرنا عند الطابق الأول، نحن الذين نتعلم الخياطة انتظرنا المعلمة. تحدثنا وضحكنا حول السيدات والسادة، وأطفالهم وكلابهم. وطيورهم وتهامسنا عن أصدقائنا الشبان.

«سيس –مدامي لا تعرفينها– موجوتا أوانيت– بخيلة حقيقية...».

«–جو– جو– جو: عليك أن ترى كلبنا الجديد. شيء كبير كهذا. كبير بطريقة مجنونة...».

«– ماذا! أنا، أنا أمسك كلبة السيد من رجلها، وأرميها إذ تظل تولول، تجوي –تجوي– نكو– وونكو– وو!. أنا لا ألعب معهم... أنا...».

«–ألا تخجلين... يا للمسكين– الرب يراك، صحيح...».

– «أرادوا أن آخـــذ كلبهم في نزهة عصر كل يـــوم فقلت لهم: إنّه في البيوت الأخرى لم يكن ذلـــك عملي. عامل الحديقة يقوم بذلك. قلت فليذهبوا إلى الدجاج. وليعضوا مرفقهم قبل أن آخذ الكلب خارجاً، لأنني لست مجنونة هكذا...».

– «هيـــه! إنه ليس مثـــل ابن عائلة البيض التي أعمل لديها الـــذي يحتفظ بجرذ أبيض كبير، أتعرفون ماذا؟ إنه يضعه في منامه عندما يذهب إلى المدرسة. وحين تفوح من البطانيات رائحة البول والقذارات الأخرى، يطلبون مني غسلها!... هيه... ناس...!».

– «هل سمعتم عن ريبون يا ناس؟ لقد طردتها المدام، لأن سيدها كان دائماً يربت على قفاها بأصابعه. ويوم أمس شاهدت المدام السيد يضمها إليه...».

«هو– هو– هو... يا ناس...!».

– «الرجل الأبيض القذر!».

– «كلا، ليس قذراً. مدامه تبدو عجوزة جداً بالنسبة إليه».

– «هيه! اذهب واغسل فمك بالصابون، ففم هذه الفتاة قذر...».

- «إن ريبون، بنت شعبنا! علينا أن نساعدها في الحصول على عمل قبل أن تفكر في العودة إلى البيت».

جاءت المعلمة. امرأة ذات سيقان قوية، ووجه صارم، وعينين عطوفتين. كان شعرها قصيراً، وترتدي رداءً مشجراً وجميلاً. كانت ذات قوام جيد. وكان لديها علامة سوداء بين السنين الأماميين العلويين. كانت تبتسم وكأننا أولادها. بدأت مجموعتنا بالألعاب، ثم أخذتنا ليليان أنكوبي للخياطة. وبعد ذلك ألقت فينا جميعاً من مختلف الصفوف حديثاً موجزاً.

إنني لن أستطيع أن أنسى الأشياء التي قالتها هذه المرأة وكيف قدمتها لنا. قالت: إن ذلك الزمان قد مضى بالنسبة إلى الفتيات والنساء السود في الضواحي بأن يقنعوا بالعمل فحسب وإرسال المال لأهلهم وأن يزوروهم مرة في كل عام. قالت: إنَّ علينا أن نتعلم، وإنَّ العالم لن يكون أميناً بالنسبة إلى السود إلا أن يصلوا مراكز الحكم ويملكوا قوة وضع القوانين. القوة يجب أن تعطي الإفريقيين الذين هم أكثر من البيض.

- سألناها أسئلة وأجابت بحكمة، سوف أعبر عما أتذكره منها بكلماتي الخاصة.

«هل نحل محل الناس البيض في الحكومة؟».

أجابت: «في بعض المجالات، نعم. ولكننا سوف نكون أكثر منهم في الريف. وكذلك فإن الناس من مختلف الألوان سوف يصبحون معاً وإنَّ هنالك رجالاً بيضاً طيبين يمكن اختيارهم كما أن هناك إفريقيين يمكن لبعض الناس البيض أن يختاروهم ليكونوا في الحكومة».

«هنالك سيدات وسادة طيبون وهنالك سيئون. هل يمكن أن نعدَّ الطيبين منهم أصدقاء لنا؟».

«لا يمكن أن يكون السيد والخادم صديقين. أبداً، ولهذا هلا تزيلون ذلك من أذهانكم. أنتم لا تستطيعون أن تحكموا على من تعدّونهم جيدين، إنهم ليسوا كذلك، لأنهم لا يستطيعون العيش من دون جهد أياديكم. طالما كنتم بحاجة إلى مالهم قابلوهم باحترام. ولكن يجب أن تعلموا أنَّ أشياء محزنة كثيرة تحدث في بلدنا وبلدكم، وأنتم جميعاً عليكم أن تتعلَّموا، وأن تضيفوا إلى معلوماتكم، وأن تطيعونا عندما نطلب مساعدتكم».

كما قالت ليليان أنكوبي في مناسبات أخرى: «تذكروا شعبكم الفقير في بيوتكم، والطريقة التي ينقلهم البيض بها من مكان إلى مكان كالأغنام والأبقار». وقالت أيضاً في أوقات أخرى: «تذكروا أنَّ يداً واحدة لا تستطيع أن تغسل نفسها، إنها تحتاج يداً أخرى لكي تفعل ذلك».

كنت دائماً أفكر في المدام عندما كانت ليليان أنكوبي تتحدث. تساءلت مع نفسي: ماذا ستقول لو علمت بأنني أصغي إلى مثل هذه الكلمات. كلمات مثل: «أن الرجل الأبيض كانت ترعاه

فـــي طفولته مربية سوداء إضافة إلى أمه. وعندما يكبر فإن الحكومة البيضاء ترعاه وترسله إلى المدارس، وتحميه من مقاساة الجوع الشديد، وتجهز له عملاً حالما يترك المدرسة. ثم تساءلت، كـــم من الأطفال البيضــ يمكن أن يولدوا فـــي مستشفى أبيض، ويكبروا فـــي شوارع بيضاء، ويلبسوا قطنـــاً جميلاً، ويضطجعوا على أسرَّة بيضاء؟ وكم أبيض يستطيع أن يعيش حياته في مـــكان مسيَّج معزول عن الناس الملونين، ثم أن يتعلموا بسرعـــة كرجال ونساء طرائق التفكير السليم، ويتعلموا بسرعة طرح الأسئلة التي تدور في أذهانهم، الأسئلة الكبيرة التي قد تبعد كل الأشياء اللطيفة في حياة رجل أبيض؟ كم واحد، قليل جداً جداً! بالنسبة إلى أولئك البيض الذين لـــم يبدؤوا بالسؤال بعد، الوقت متأخـــر. بالنسبة إلى الذين بدؤوا وأخذوا يشاركوننا وأصبحوا في دارنا بكلا قدميهما، يمكننا أن نقول، مرحباً فحسب!

كنت أتعلم. كنت أكبر. في كل مرة كنت أفكر في المدام، كانت تصبح مثل غابة معتمة يخشى المرء التوغل فيها، والتي لا يستطيع أن يدرك أبعادها أبداً. ولكن كانت هنالك أوقات كثيرة أخرى كنت أعتقد فيها بأنه من السهل فهم هذه المرأة، فهي كبقية النساء البيض.

– «أي شيء آخر يعلمونك إياه في الغراب الأسود، كارابو؟».

أجبتها: «لا شيء مدام». ثم سألتها: «لماذا تسألني المدام؟».

– «بدأت تتغيرين».

– «ماذا تقصد المدام؟».

– «أعني، أنك بدأت تتغيرين».

– «ولكننا نتغيّر دائماً يا مدام».

وتركتنـــي واقفة في المطبخ. كان ذلك بعدة أيام مـــن قولي لها إنني لا أريد أن أقرأ أكثر من صحيفة يومية واحـــدة للبيض في اليوم. وأخبرتها أنَّ المجلات الوحيدة التي أرغب في قراءتها هـــي تلك التي تأتي مـــن وراء البحار، إذا توافر لديها منها. أخبرتهـــا أنَّ صحف البيض تحمل صور البيض في أغلب الأحيان فحسب. كما أنها غالباً ما تتحدث عن الناس البيض، وحدائقهم، وكلابهـــم، وأعراسهم، وحفلاتهم. سألتها إن كان بإمكانهـــا أن تشتري لي صحيفة الأحد التي تتحدث عن شعبي. اشترتها المدام لي. لم أكن أتوقع أنّها ستشتريها. في بعض الصباحات، بعد نشر ملابس البيض المغسولة على الحبل، كنا أنا وشايمين نسرق بعض الوقت لنقف ونتحدث. قالت شايمين: هيه! كارابو: هل تعرفين؟».

- «كلا. ماذا؟ وقبل أن تجيبي، أخبريني هل عاد تمي إليك؟».

- «إننـــي لا أكتــرث لذلك. هو لا يزال غاضباً. لكن الشبان حمـــق، لأنهم دائماً يعودون وهم يجرون أنفسهم على بطونهم الخاوية. هيه! أنت تعلمين؟».

- «ماذا؟».

- «فـــي يوم الخميس الماضي، رأيت موروتي ك ك. ضحكت سقطت على الأرض. كان واقفاً أمام الغراب الأسود، أعتقد أنَّ بطنه الكبيرة كانت تبكي من شدة الجوع. كان يحمل كلباً صغيراً تحـــت إبطه، ويقف أمام امرأة تبيع البيض المسلوق، وهيــه! هيه! فتاة الوطن- كرشه ومصران يغليان في الإناء- آه الرائحة! يمكنك أن تملئي بها بطناً فارغة، إنها لذيذة. أعتقد أنَّ موروتي ك ك كان ينتظر المرأة كي تشتري بيضة مسلوقة. لا أعلم ما الذي كانت تفعله تلك المرأة. كنت واقفة على مقربة منه. كان الكلب يتلوى ويدفع أنفه إلى الأمام، وهو ينظر إلى الكرشة المغلية. في حين ظـل موروتي يربت عليه بيده الأخرى: «لا هكذا؟». ثم حاول الكلب ثانية أن يفلت من يد موروتي، وهو يصدر أصواتاً من مناخيره. هيه!ابنة الوطن! واحد، اثنان، ثلاثة، وقفز الكلب من يد موروتي كي يلتقط اللحم الجيد. إلّا أنه سقط السائل الذي كانت الكرشة تغلي فيه. لا أعرف كيف. حاول موروتـــي أن يتبعه. كان قد ارتطم بالبيض المسلـــوق والبطاطا التي سقطت على التراب.نهضت المرأة ولحقت ك ك. كانت تصرخ مطالبة إياه. حسناً؟ أين كنت أنا في ذلك الوقت؟ كدت أن أموت من الضحك وأخذت عيناي تدمعان عندها.

اتـــكأت على السياج أنا أيضـــاً لكي أمنع نفسي من السقوط بسبب الضحك. أمسكت بطني لأمنع ألماً في الخاصرة.

- «هل عاد موروتي ك ك كي يدفع ثمن الطعام الذي أفسده الكلب؟».

- «نعم. دفع».

- «والكلب؟».

- «أمســك بـــه. إنه كلـــب إفريقي جيد. الكلب الجيـــد يبحث عن طعامه عندمـــا لا يكون ذلك وقـــت وجبات الطعـــام. ليس مثل هذه الملائكة الغبية التي أفسدهـــا البيض بإطعامها البسكويت والشاي».

- «هم».

انضم إلينا دك، عامل الحديقة، كما كان يفعل عادة. وعندما أعيد سرد الحكاية عليه كاد أن يتدحرج على الأرض من شدَّة الضحك.

سألنا، عمَّن يكون ك ك.

أجبته بأنه مالك نادي الغراب الأسود.

- «أوه!».

حدثنــا بعضنــا بعضاً، أنا وشايمين، عن الوزير المكور. أنه يأتــي إلى النادي، وينظر إلينا بابتسامة ناعمة تغطي وجهه الدائري الناعم. إنه ينظر إلى كل واحدة منا، وعلى وجهه الابتسامة نفسهــا طــوال الوقت، وكأنه قد نسيها. ربما نسي، لأنه عندما كان ينظر إلينا، كان وكأنه يعرينا بعينيه المائيتين البراقتين -مضحك- كان يمكن أن يكون فلاحاً ينظر إلى قمحه الناضج، ويفكِّر بأشياء كثيرة.

كان ك ك يتحدث دائماً دون خجل عما كان يسميه بالفتيات الناضجات - ما تجيتجانا -ذوي الصدور المتماسكة. كان يقول: هؤلاء الفتيات نقيات دون أن يكون هنالك أي سخف في عقولهن وأجسادهن. كان الجميع يتحدثون عنه وما يفعله عندما ينادي إلى مكتبه فلانة أو فلانة.

إن ك ك الموقَّــر لــم يكن يتبع كنيسة. كان يعمد، ويزوج، ويدفــن الناس الذين لم تكن لديهم كنيسة، مقابل أجور. كانوا يقولون إنّه سبق وأن طرد من الكنيسة المشيخية. كون لنفسه بديلاً، إلا أنه لم ينجح. ثم جاء بعد ذلك وأسس (الغراب الأسود). كان يعرف حدوده مع ليليان أنكوبي. كانــت تقول إنّهــا على الرغم من أنّها تستعمل ناديه لتعلمنا أشيــاء تعيننا في الحياة، فإنها لن تواصل ذلك إذا مارس ك ك أيّ أعمال شريرة مع الفتيات في مكتبه. كان موروتي ك ك يخافها، وحافظ على مكانته.

عندمــا بدأت أقص حكايتي كنت أعتقد بأننــي سأتحدث عن كلبَيْ السيدة بالام أكثر من أي شــيء آخــر. لكنني تحدثت عن الناس. أعتقد بأن دك على صواب حين يقول: «أي شيء تافه هو الكلب!» كما أنه يوجد في كوينسايد كثير من الكلاب والقطط والببغاوات ولهذا فإن كلبَيْ السيدة بالام لا يبدوان أمراً مثيراً. ولكن، هنالك ثمة شيء خاص في مسألة الكلاب في بيت السيدة بالام. ربما هو الطريقة التي تحبها فيها.

مونتــي حيوان صغير ذو شعــر طويل وعينين سوداوين صغيرتيــن ووجه يشبه وجه امرأة عجوز تقريباً. الكلب الآخر، مالان، أكبر قليلاً، ذو ألوان بيضاء وبنية. إن شعره قليل ويبدو عارياً بالمقارنــة مع الآخر. إنهما ينامان في سلتين منفصلتين فــي غرفة نوم السيدة. إنهما يُغسلان دائمــاً ويُنظَّف شعرهما بالفرشاة ويُرشّان (بالسبــري) وينامان على قماش من الكتان الوردي.

ويوجـد شريـط وردي في عنق مونتي في أغلب الأحيان. ويوجد غطاء على ظهر كل منهما. إنني أحس بالضجر حين أراهما في السلتين، إذ تبدو السمنة عليهما، وكأنهما يعرفان كل ما يجري في كل مكان.

كان واجب دك أن يهتم بالكلبين مونتي ومالان، وأن يطعمهما، وأن يقوم بكل شيء لهما. كان يقوم بهذا إضافة إلى عمله في الحديقة وتنظيف البيت. جاء في مطلع هذا العام. جاء وكأنه جاء من اللامكان، فأعطته المدام العمل وكانت قد طردت اثنين من قبله. قالت عن كلتا الحالتين إنهما لم يستطيعا رعاية مونتي ومالان.

كان دك صبـوراً، على الرغم من أنـه كان يقول لي ولشايمين: إن الـكلاب الأوروبية غبية، وفاسدة. قال: إنّه في أحد الأيام سيضع هؤلاء الناس البيض الأقراط في آذان الكلاب والخواتم فـي أصابعها والأسورة أيضـاً. وإنه سوف يترك العمل في بيت السيدة بالام إذا حدث ذلك في أحد الأيام. قال، لأنه متأكد أنّها ستطلب منه أن يلمع خواتم وأسورة الكلب بمادة البراس.

وعلى الرغم من أنَّ دك صبورٌ، كانت المدام غير واثقة منه. كانت دائماً تذهب إلى الكلاب بعد وجبة الطعام أو بعد التنظيف وتقول لهم: هل أطعمكم دك أحبائي؟ أو هل نظفكم دك أحبائي. دعني أرى. وكنـت ألاحظ دك وهو ينفجر بالغضب مثل بالون. قال لـي: «هذه الأشياء المسماة بشراً بيضاً يتحدثون إلى الكلاب!» قلت له: «الناس تتحدث مع الثيران في بلدنا، أليس كذلك؟».

قـال: «نعم، ولكن ألا تعرفين أنَّ المرء يتحدث إلى الثور هناك لكي يجعله يسحب محراثاً أو عربـة أو أن يقف أو ينهض ثابتاً ليمتطيه شخص. ليس هنالك شخص يذهب إلى ثور لينظر إليه بعينيـن متباعدتين وليحدثه. دعيني أسألك: هل رأيت شخصاً في مناطقنا يتناول بقرة ويضمها بقوة إلى صدره أو إلى خده؟ أخبريني!».

فأجبت دك: «نحن نتحدث عن الثور وليس عن البقرة».

ضحك بفمه الواسع حتى دمعت عيناه. وضحكت أنا أيضاً بقهقهة عالية عند نقطة معينة.

قال لي دك: «إذا كان لديك وقت في أحد الأيام، فانظري في غرفة نوم المدام عندما تكون قد وضعت لافتة على باب غرفتها».

قلت: «دك، ماذا تقول؟».

– «أنا لا أتكلم. أكتم الأشياء في أعماقي».

كانـت سن دك قريبة من سني وسـن شايمين. ولهذا كنا نقول دائماً (موشيمانو) عندما كنا نتحدث عن ألاعيبه. لأنه لم يكن كبيراً بحيث لا يصلح صديقاً لنا. هو أيضاً كان يقول لنا:

– (هيــه لونــا بانيانا كيلونـــا) –هيه أيتها الفتاتـــان! كان فمه الواسع يبــدو دائماً مستعداً للضحـــك. أعتقد أنَّ المدام لم تكن ترضـــى عن هذا. كانت تقول في كثير من الأحيان: «ما الذي يوجد هنا بحيث يضحكك؟». أو أن تقول في الحديقة: «هذه زهرة، وعندما تحتاج إلى الماء، فذلك ليس مضحكاً!». وكانت تقول: «لو عملت بجدية أكثر وتوقفت عن سقي حديقتي بابتسامات تكون أكثـــر نفعـــاً». حتى حين كان دك لا يعني الابتسامة. كانت المـــدام لا تتعب من تكرار قولها: «لو تركتك لتهتم بكلبَيَّ دون وجود شخص يحثك لهلك المسكينان».

كان دك يبتسم من السيدة بالام. دك يؤذي كلبَيْ المدام؟

عندئذ يمكن أن تطير الأبقار. كان حقاً يخاف الناس البيض. أعتقد أنّه كان يحاول جهده ألا يخـــاف. لأنه كان يريني وشايميـــن دائماً بشكل خاص كيف كانت السيدة بالام تسير، وتتحدث. تناول إناءَيـــن وضمهما إلى صدره، وأخذ يكلِّمهما بنعومة مثلما تفعل المدام مع مونتي ومالان. أو كان يجلســـ على مائدة المدام ويقلد طريقتها في الكتابة. وكان بين الفينة والأخرى، ينظر من وراء كتفه، ساحباً وجهه بشكل طولي كما يفعل الحصان وكأنه ينظر من فوق نظارة حينما كان يطلـــب في عمل شيء ما. ثم كان يجلس على أحد الكراســـي ذات المساند اليدوية، ويلف قدماً علـــى الأخرى، ويقلد طريقة المدام في احتساء الشاي، وكان يمسك بالكوب الذي كان يفكر فيه بين السبابة والإبهام، تاركاً الأظافر تلتقي فحسب. وكان يضحك بعد كل فعل. ومن الطبيعي، أنه كان يقوم بهذه الأشياء، عندما كانت المدام خارج البيت. أما أين كنت أنا في هذه الأثناء؟ فغالباً ما كنت أرتمي على بطني من شدة الضحك.

ولكن كم كان يرتعد دك عندما كانت المدام تزجره! كان يؤدي عمله في تنظيف البيت بشكل جيد. إلا أن أخطاءه كانت دائماً مع الكلبين، من حيث فراشِهما الكتان، وطعامهما. في عصر أحد الأيام جاء رجل أبيض إلى البيت ليخبر المدام أنَّ دك غير مهتم بالكلبين عندما أخرجهما معه في نزهـــة. وكان كلب هذا الرجل يقف أمام المدام بطاعة. كرر بأنه كان يسوق سيارته في شارعنا، وأنَّ دك كان قـــد ترك مونتي ومالان يعبران الشارع طليقيـــن. لقد أثار الرجل الأبيض ضجيجاً كبيـــراً حول هذا، أراد أن يشعر المدام بأنه كان نافعـــاً لها. ظل يكرر: «أنج واحد فحسب، أنج واحـــد فحسب. لحسن الحظ كنت سريعـــاً في إيقافي السيارة. ولكن خادمك ظل يبتسم. لماذا؟ غريـــب. لو فعلها خادمي مرتين لـ...! لطردتـــه». حرك الرجل يده كمن يكتب، وكأنه يقصد توقيع ورقـــة طرد خادمه ليمضي ومن دون عـــودة... عندما غادر الرجل الأبيضـــ خاطب كلبه: «تعال رستي، الخادم منتظر كي ينظفك». قلت في نفسي: «كلاب ذات أسماء وبشر بلا أسماء».

وبسبب هذا بدأت المدام هجوماً على دك.

فـــي إحدى المرات، مـــزق أحد الكلبين -لا أعرف أيهما مالان أو مونتي- مزق جواربي التي كانـــت جديدة- أتسمع- وقد مزقهـــا بأسنانه ومخالبه. عندما أخبرت المدام بذلك، في حين كان غضبي قد وصـــل بارتفاع حنجرتي، أعطتني نقوداً لأشتري لنفســـي زوجاً آخر. حدث الشيء نفسه. قالت: إنّها لن تعطيني أي نقود في هذه المرة لأنها قالت: إنَّ علي دائماً أن أحفظ جواربي في مكان لا يصله الرجلان. لم تكن المدام توافق أنْ تقول: «فوتسك» عندما كنا نريد أن تمضي الكلاب. لكنني كنت أقولها عندما كانا يشمشمان أقدامي أو أصابعي. إنني أكره ذلك!

خـــلال السنة الثالثة من وجـــودي في بيت السيدة بالام، حدثت أشياء كثيرة. أكثرها في غير صالحها. كانت هنالك مشاكل مع كيت، كما أصبح لشايمين مشاكل كبيرة، وعانى قلبي المرارة من تجربتي حب، وكما أصبح مونتي ومالان كلبين حقيقيين خلال بضعة أيام.

أقامـــت المدام عدة دعوات للعشاء وبعضـــ الحفلات. دعت بعض الإفريقيين إلى قسم منها. أخبرتني عن سبب إقامة قسم منها كانتهاء كتبها أو مجيء زائر من وراء البحار. لم يعجبني الناس الســـود الذين كانوا يأتون إلينا للشـــرب والأكل. كانوا يتحدثون بإنكليزية صعبة كالذين امتلؤوا بثقافات كل الكتب في العالم. كانوا ينظرون إلي باستصغار، أنا السوداء مثلهم.

وفـــي أحد الأيـــام سمعت كيت تتحدث إلى أمها. قالت: أنا لا أعـــرف لماذا تدعين كل هؤلاء الإفريقيـــن إلـــى البيت. يكفي دعوة قليل منهم في كل مرة. قالـــت شيئاً عن الحكومة لم أستطع سماعه بوضوح. أجابتها المدام قائلة: إنَّ قسماً منهم لا يلتقون بالبيض دائماً، بعيدين في بيوتهم المظلمة. وقالت أيضاً: إنّهم لا يأتون لأنهم يريدونها صديقة، بل يريدون الشرب مجاناً.

أحسست بأنني لا أستطيع أن أكون خادمة للناس البيض والسود في الوقت نفسه. في بيتي أو في غرفتي أستطيع أن أخدمهن من دون شعور بالخجل. ولكن إن كانوا يأتون للشرب فحسب!

ولكـــن أحد الرجـــال السود وأخته كانا يأتيان دائماً إلى المطبـــخ ليحدثاني. يبدو أنني كنت غيـــر مجاملة في المرة الأولى، لأن كيت أخبرتنـــي بذلك فيما بعد إذ إنها كانت معي في المطبخ حيـــن دخولهما. أنا أعرف أنني لم أكن مرتاحة أبداً في ذلك الوقت. كنت أخجل وأحس بأن بيت شخصـــ أبيضـــ ليس المكان الذي أسعد فيه أمام أناس آخريـــن من السود في حين يشاهدني الرجل الأبيض.

وفـــي مرة أخرى كان الأمـــر أسهل. كان الرجل وحده. لن أنسى تلك الليلة، طوال حياتي. فقد تكلم كلمات لطيفة، وشعرت بقلبي يكبر في داخلي. أخذت أرتعش. كانت هنالك زيارات كثيرة

أخـــرى. عرفت أنّني أحببته، دون أن أعلـــم بالفكرة التي كان يحملها عني، أعني أنا كامرأة وهو كرجـــل. ولكني أحببته، ولا زلت أفكر فيه بقلب متألم. لقد عرفت هذا الألم ببطء. لأنه كان طبيعياً ومثقفـــاً ويجيد الإنكليزية، لم أستطع الوصول إليه. لهذا أدركت أنّه لا يستطيع أن ينحني ليراني امرأة تريده أن يحبها.

أصبحـــت كيت متمردة. أحست السيدة بالام بقلق شديد. إذ إنها بدت فجأة وكأنها شخص آخـــر، بوسائل جديدة وأشياء جديـــدة. لم أكن أدرك ما الذي كان صوابـــاً أو خطأ. لقد أخذت تديـــر جهاز (الكرامفون) بموسيقا عالية جداً، وكأنها موجهة إلى حي كرين سايد بأكمله. كانت الموسيقـــا صاخبـــة، وكانت هي تلوي خصرها طوال الوقت، وفمهـــا نصف مفتوح. كانت تفعل الأشيـــاء نفسها فـــي غرفتها. تركت المدرسة الكبيرة، وأخذت تخـــرج في كل ليلة سبت. عندما تأملت وجهها كان هنالك ثمة شيء عميق ومتوثب فيه، وعندما كنت أعتقد أنّها شابة، كانت تبدو عجوزة، وعندما أعتقد أنها عجوزة كانت تبدو شابة. كلانا يبلغ من العمر اثنتين وعشرين سنة. أعتقد أنني عرفت السبب الذي أقلق أمها جداً وجعلها تقاسي.

كان الأسوأ من ذلك متوقعاً.

كانـــت تصـــرخ إحداهما في وجه الأخرى علنـــاً. لقد بدأتا ذلك في غرفـــة الجلوس وانتقلتا إلـــى الطابق الأعلى معـــاً، وهما يتبادلان الكلمات الجارحة السريعة اللاذعة، والتي لم أتمكن من سماع قسم منها. وفي أحد الأيام جاءت المدام إلي قائلة: إنَّ كيت قد أحبَّت إفريقياً، هو الطبيب الـــذي كان يأتي إلـــى العشاء هنا دائماً. إنها تقول: إنه يحبها أيضاً وإنّهما سوف يتركان القطر ويتزوجان في الخارج.

– «أخبرينـــي كارابو، كيف يفكّر شعبكم بهذا الموضوع بين امرأة بيضاء ورجل أسود؟ إنه لا يمكن أن يكون أمراً صحيحاً، أليس كذلك؟».

أجبتها إننا لم نسمع بحدوث مثل ذلك من قبل في المنطقة التي جئت منها.

– «قولك صحيح كارابو، فهذا هو الجنون بعينه».

غادرت المدام. كانت تبدو مثل شخص سقط في مصيدة.

قلت في نفسي: «هؤلاء النساء البيض، لماذا لا تحب النساء البيض رجالهنَّ ويتركوننا نحب رجالنا!؟»

ومنذ تلك اللحظة أدركت أنّني لن أرغب في التحدث إلى كيت. بدت لي كسارقة، أو كثعلب يهجم على قطيع في الليل. كرهتها. ومما زاد في الطين بلة، هو أنه لم يعد يسمح له بزيارة البيت ثانية.

وكلمـا كانت هي في البيت، كان الصمت يخيم بيننا. لم أعد أرغب في معرفة أي شيء تقوم به، أو أين، أو كيف.

بقيـت مستيقظة لساعات طويلة في سريري. وأنا مضطجعة كذلك، أحسست بأن أجزاء من جسمي تدق وتضرب داخلي، كالمكائن الكبيرة التي شاهدتها تعمل، وهي تدفع وتسحب وتصب المـاء في أحد الثقوب التي تخرج من جانب آخـر، مطيت جسمي مرات عدة لكي أحس بالتعب والنوم.

عندما غفوت، كانت أحلامي مملوءة بالأشياء المؤلمة.

وفي أحد الأمسيات اتخذت قراري، بعد أن كنت قد أجلته مرات كثيرة. أخبرت صديقي بأنني لم أعد أحبه. بدأ متألماً، وتألمت أنا أيضاً. ثم غادر.

ظلـت فكرة الطبيب الإفريقـي معي وآلمتني ولاسيّما حين عرفت أنَّي لـن أراه ثانية؛ إلا إذا التقيت به في الشارع عصر يوم الخميس. لكنه يملك سيارة. وحتى لو التقيت به مصادفة، كيف يمكنني أن أجعله يدرك أنني أحببته؟ آه، أنا لا أعتقد أنّه حتى سيتوقف ليرى أيّ امرأة أنا. كان جزء من ذلك الشتاء وقت اشتياق وتحرق بالنسبة إليَّ. أقول جزء لأن هنالك دائماً أشياء تشغل الخدم الذين يذهب أسيادهم إلى البحر لقضاء الشتاء.

فـي الحقيقـة، إن الشتاء هو موسم الخدم، وليس المربيات، لأنهـن يذهبن مع سيداتهن لرعاية أطفالهـن. أما أمثالي فيمكثن لرعاية البيت والكلاب. لقـد ذهب عدد كبير من العوائل في الشتاء إذ غدت الكلاب هي السادة والسيدات. يمكنك أن تراهم يتجولون في الشوارع كالناس البيض صامتين ولكن بكثير من القوة. وعندما تراهم تعرف أنهم مملوءون بمزيد من السخف والغباء في البيت.

لم يبق هنالك إلا قليل من العمل.

في أحد الأسابيع شاع خبر مفاده أن أحد شباننا سيقيم حفلة في غرفته يوم السبت. أعتقد بأننـا جميعاً وصفنا المسألة هزلاً. فكيف يكون الرجل بهـذه الدرجة من الجرأة والغباء؟ كان البوليـس يتجولون دائمـاً في المنطقة بحثاً عن الناس السود؛ ولـو أن الجيران البيض سمعوا الضوضاء- أو هو! ولكن مع ذلك، فرحنا جداً ورغبنا في الذهاب. أما دك، فقد فتح فمه الواسع وكاد أن يغمى عليه عندما سمع بذلك وأنني ذاهبة فعلاً.

خلال نهار يوم السبت الكبير جاءت كيت.

بـدت أقل تمرداً لكنني لم أكـن مستعدة للتحدث إليها. اندهشت لأنني وجدت نفسي أجيبها عندما قالت لي: «تقول أمي: إنّك لا تؤيدين زيجة بين فتاة بيضاء وشاب أسود، كارابو».

ثم لزمت الصمت.

ثم قالت: «إنني أريد أن أساعده، كارابو».

سألتها: «تساعديه على أي شيء؟».

- «لكي يتقدَّم ويتسلق إلى أن يصل القمة».

أنــا أعرف أنني كنت أريــد أن أقول كثيراً مما كان يغلي في صدري. لكنني لم أستطع ذلك. فكرت بما قالته لنا ليليان أنكوبي في (الغراب الأسود)، لكن الأشياء اختلطت في رأسي ودمي.

- «أنت لا زلت متّفقة مع أمي؟».

كل ما استطعت أن أقوله كان:

- «قلت لأمك: إنّني لم يسبق أن رأيت امرأة بيضاء تتزوج رجلاً أسود، أتسمعينني؟ أما ما أفكر فيه فالموضوع يخصني».

تذكــرت أننــي أردت كوي فستان الحفلة ولهذا تركتها. امتلأ فكــري ثانية بموضوع الحفلة وكنت مسرورة لأن كيت والدكتور لن يقلقا راحة بالي في ذلك اليوم. وستشرق الشمس في النهار التالي على جميعنا، كيت أو غير كيت، الدكتور أو غير الدكتور.

كان البيــت الذي يشتغل فيه ذلــك الشاب تحجبه عن الطريق الرئيس بعض الأشجار. وعلى الرغــم من أننا سألنا عدة أسئلة، وعددنا أصابع للخط مــرات كثيرة حتى نفذت جميع الأيادي لعد الأصابع، وارتدينــا أفضل ملابسنا التي اشتريناها بطريقة: (ادفع وأنت ترتدي)، والبدلات والملابس التي اشتريناها من شبان سرقوها، وذهبنا إلى حفلة شابنا. كنا نتهامس طول الطريق ونحن نتسلــق إلى البيت. أخبرنا شخص يعرف الأمور أنَّ الجيران البيض ذهبوا أيضاً لقضاء الشتاء. قلنا: هذا هو الموضوع إذن.

اندفعنــا إلى الحديقة من الخلف ووقفنا أمام غرفته ونحن نضحك بهدوء. جاء من البيت الكبير خلفنــا ويا لدهشتنا حين طلب منا الدخول إلى بيت النــاس البيض! هل هو مجنون؟ دخلناه بخطأ بطيئة تبدو وكأنها تشم الأرض، غير واثقين من أي شيء. وبعد قليل كنا ننهض ونجلس على المقاعد الدافئــة الجميلة وكانت المدافئ مشعولة. قلل الشاب الإنــارة. أحصيت خمسة عشر شخصاً في الداخل. ولاحظنا كيف أعجبنا بفساتين السهرة بعضنا لبعض. كان الشبَّان أنيقين أيضاً.

كانــت صديقة الشــاب نعومي، مشغولة في المطبخ وهي تهيِّئ الطعــام. أخرج هو الكؤوس والمرطبــات، وعصير الفواكــه، وعصير الطماطة، وشراب الزنجبيــل، وأنواعاً كثيرة أخرى من المشروبــات الخفيفة. وكان كل شيء لطيفاً. الكعك، والبسكويت، ولفات الطعام، والكيك، آه، لقد

كانت حفلة بحق- دعني أخبرك. أظن أنّني أكثرت من أكل كيك الزنجبيل أكثر من أيِّ مرة أخرى في حياتي. لقد كانت نعومي قد خبزت بعض الأشياء. جاءني الشاب وقال: «أنا لا أريد البوليس أن يأتي هنا وأن يجد المسوِّغ لاعتقالنا ولهذا لم أقدم المشروبات الحارة، ولا حتى البيرة. ليس هنالك قانون من إقامة الحفلات، أليس كذلك؟ ولهذا نستطيع أن ننطلق. أما استعمالنا لهذا البيت فأمر يعود إلى صاحب الدار. لو كنت طلبت منه هذا لظن أنّني معتوه».

قلت له: «إن لك قلباً قوياً إذ تستطيع أن تقوم بمثل هذا».

ضحك هو.

ثــم أسمعنا من أسطوانات (الكرامفــون) موسيقا وأغاني ميريام ماكيبا، ودوروثي ماسوكا، ومغنيــن وموسيقيين إفريقيين آخرين. رقصنا وازدادت الحفلــة صخباً وسعادة. «هيه! دعوني أخبركــم هذه الفتيات ميريام ودوروثي تستطيعان الغناء!» أكلنــا أكثر، وضحكنا أكثر، وحكينا قصصاً أكثر. وفي منتصف الحفلة، خاطبنا الشاب الإفريقي وطلب منا الإصغاء إلى ما سيقوله. ثم أخبرنا كيف أنه وأحد أصدقائه في أورلاندو جمعا المال ليراهنا على حصان في سباق تموز في دربان. إنهما كانا يفعلان ذلك كل عام ولكنهما كانا يخسران. الآن ربحا مئتي جنيه. صفقنا جميعاً وهتفنا. مئتا جنيه ووه!

قلــت له: «عليك أن تذهب إلى البيت وتجلســ ليمر الزمن فحسب». ضحك وقال لي: إنّني لا أفهم شيئاً.

ثــم خاطبنا جميعاً: «الآن إخواني وأخواتي تمتعــوا بالوقت. لو كنت في البيت هناك لذبحت معــزة لنا جميعاً كي نأكلها ونشكر أسلافنا. لكننــا نعيش حياة المدن الآن وعلينا أن نشكرهم بالكيــك والشــاي وكل الأشياء الحلوة الأخرى. أنا أعرف أنَّ قسمــاً يعتقدون بأنني جريء جداً بحيث يمكن أن أصبح قابلة للبوة تولد، ولكن متّعوا أنفسكم ولا تخافوا.

عادت المدام وقد بدت أقوى وأكثر انتعاشاً. وفي أسبوع وصولها نفسه، كان البوليس قد بدأ يفتش غــرف الخدم. كانوا يبحثون عمن يسمون بالمتسكعيــن والرجال الذين لا يحملون سماحــاً رسمياً، والذين يعيشون مع أصدقاء لهم فــي الضواحي بشكل مخالف للقانون. قلَّ شبــان «لحم الكلب» من جماعتنا بسبب خوفهم مــن البوليس. إن الشاب الذي تعمل صديقته فــي المطبخ كان عادة يخبــر أصدقاءه أنّه ذاهب إلى «لحم الكلب» ويقصد بذلك أنه ذاهب إلى صديقتــه. وسبب هذا هو أننا كنا نعطي أصدقاءنــا الشباب جزء من اللحم الذي كان البيض يجلبونه للكلاب ولنا.

في إحدى الليالي دخل فناء دار السيدة بالام شرطي أسود وآخر أبيض. قالا: إنهما قد جاءا للتفتيش. قالت: كلا لا تستطيعان. أجاباها: نعم، يجب أن نفتّش الدار. أجابتهما: كلا. فاندفعا إلى مؤخرة البيت، إلى غرفة دك وغرفتي. تناولت السيدة بالام خرطوم الماء الذي يسيل في الحديقة الأمامية وذهبت مسرعة إلى الخلف. عبرتُ الأرضية لأرى ماذا ستقوله للرجلين. كانا يكلمان دك بكلمات قذرة. لم تنتظر السيدة بالام، بل وجهت الماء على الشرطيين. لقد أدهشهما ذلك. فالتفتا ووجهت الماء على وجهيهما. ودون أن يراني أي منهما ذهبت إلى الحنفية في زاوية الدار وفتحتها تماماً. لاحظت دك، يحاول مثلي، كتم ضحكته. صرخا وحاولا أن يدفعا الماء جانباً لكنها استمرت في ذلك الوقت وأخذت توجهه إلى الأعلى والأسفل. أدارا رأسيهما وهربا من البوابة الخلفية وهما يقسمان ويهددان.

قالت السيدة بالام: «لقد نالا جزاءهما».

وفي صباح اليوم التالي نشرت صحيفة الصباح الخبر.

جاء ثانية بعد الظهر -الشرطيان- ويرافقهما شرطي ثالث. أشارا إلى السيدة بالام ثم اقتيدت إلى مركز الشرطة. أخذوها لاستجوابها على إيقافها الشرطيين في أثناء قيامهما بأداء واجبهما.

عادت وأخبرتنا أنّها ربطت بكفالة.

وفي محكمة القضاء أخبرت المدام أنّها قد اقترفت عملاً سيئاً. وأنَّ عليها أن تدفع غرامة أو تدخل إلى السجن مدة أربعة عشر يوماً. قالت: إنّها سوف تدخل السجن كي تثبت أنّها لا تشعر باقترافها خطأً.

جاءت كيت وحاولت إقناعها أنّها إنما تفعل شيئاً سخيفاً بدخولها السجن، وبسبب أمر تافه مثل هذا. وقالت للمدام: «إن هذا موضوع لا يستحق حتى أن يرفع إلى المحكمة العليا. ادفعي المبلغ. ما قيمة خمسة جنيهات إسترلينية؟».

دخلت المدام السجن.

كانت تبدو حزينة جداً عندما خرجت. فكرت بأقوال ليليان أنكوبي: «عليكم أن تكونوا مستعدين دائماً للدخول إلى السجن دفاعاً عن الحقوق التي تؤمنون بها والتي يعتقلكم البوليس بسببها».

بماذا تؤمن السيدة بالام بالنسبة إلي، وشايمين، ودك، وبقية الناس السود؟ لم أستطع الإجابة ولكن من خلال كل تلك الأشياء التي تكتبها للصحف وكل تلك الاجتماعات التي كانت تحضرها، وحيث كان الناس البيض يتحدثون عن الناس السود، وعن كيفية معاملة الحكومة لهم،

ومـــن خلال ما كانت تفعله تلك النساء البيض اللاتي وضعن أشرطة سوداء على أكتافهن ويقفن حيث يعبر أحد رجال الحكومة البيض، قلت لنفسي:

«هـــاي، أنا لا أعرف، ولكنها تبدو أنها تفكر بنا كثيراً، نحن الناس السود- ولكن لماذا كانت حزينة هكذا؟».

عـــادت كيت إلى البيت لتمكث بعد ذلك. كانت لا تزال تديـــر جهاز (الكرامفون) بصوت عال جداً جداً وظلت تلوي جسدها عند الخصر حتى ظننت أنه سينكسر. ثم لاحظت أنَّ شاباً أبيض أخذ يأتي لزيارتها باستمرار.راقبتها من خلال الفتحة الموجودة قرب مفصلة الباب بين المطبخ وغرفة الجلوس وحيث كانا يجلسان. رأيتهما يقبّلان بعضهما بعضاً مدّة طويلة.

ورأيتـــه يرفع فستان كيت الأبيض، وأخذ قدماهـــا الأبيضان يرتعشان، وآه، إنني أخشى أن أقول أكثر من هذا، كان قلبي يدق بشدة. كانت تسمه جم. حسبت ذلك مضحكاً لأن الناس البيض في الدكاكين يسمون الرجال السود «جم».

كانـــت كيت قد بدأت تلعب مع جم عندما التقيت بشاب أجنبي وأحببتهُ. لقد كان أقوى بكثير من الذي هجرته، وأحببتهُ، أكثر بكثير، كان وجه الدكتور يقفز إلى مخيلتي في كثير من الأحيان لكنـــه لم يعد يؤلمني. توقفت عن مراقبة كيت وصديقهـــا جم من خلال الفتحات. بدأت أنا وكيت بالتحدث بعضنا إلى بعضٍ بطلاقة كالسابق تقريباً. كما أصبحتا هي وأمها صديقتين ثانية.

- «هلـــو، كارابو»، سمعت شايمين تناديني في صباح أحد الأيام في حين كنت أضع النشاء في صدريتي. أجبتها. ثم ذهبت إلى الحبل لأنشرها. وجدتها تقف عند السياج، فعرفت أنَّ لديها شيئاً تريد أن تنقله لي. مضيت إليها.

- «هلو!».

- «هلو، شايمين!».

- «أوكي؟».

- «كي تنغ وينا؟».

في تلك الأثناء خرجت امرأة من الباب الخلفي للبيت الذي كانت شايمين تعمل فيه.

قلت وأنا أومئ برأسي إليها: «لم أر تلك من قبل».

التفتـــت شايمين إلى الخلف: «آه هذه. هيه! ابنة الشعب، هيه أنت لم تري العجائب. أتعرفين أنَّ هذه حماة المدام كما ترينها هناك، ألم أخبرك عنها سابقاً؟».

- «كلا، أبداً».

الناس البيض تافهون. أتعلمين ماذا؟ تلك المرأة المسكينة مضى على مجيئها هنا يومان. عليها أن تطبخ لنفسها، وأنا أطبخ للعائلة.

- «على الطباخ نفسه؟».

- «نعم، تطبخ بعد أن أنتهي أنا».

- «هل تطبخ طعامها الخاص بها؟».

- «نعم كارابو. ليس للناس البيض قلب أو إحساس».

- «ما الذي سيحدث لو اشتركوا في طعام واحد؟».

- «اسأليني، اسأليني بحق الإله!» صفقت أيديها لتظهر أنَّ الله وحده يعرف، وأنَّ ذلك شأنه، وليس شأننا.

سألتني شايمين: «هل سمعت أخباراً من البيت؟».

أجبتها: «أوه، يا بنة الشعب، مزيد من الوفيات. ثمة شيء أخذ ينهي الناس لدينا. لقد كتبت لي أمي تقول: إنّها ووالدي وأخواتي بخير، لولا الناس الذين ماتوا. ماليبو الذي كان يعيش وحده في البيت الأبيض الذي أريتك إياه في السنة الماضية قضى نحبه. ثم المعلم سديمو. لقد كان نحيلاً وكان يبدو مريضاً دائماً. كان يدرِّس أخواتي إلا أنه لم يدرِّسني. كما أن حماته التي حدثتك عنها -أتذكرين- ماتت في السنة الماضية، كلا في السنة التي سبقتها. ذكرت أمي اسم امرأة أخرى تعتقد بأنني لا أتذكرها لأنني كنت طفلة صغيرة يوم رأيتها وقد توفيت في زيرست، وكانت من الصديقات الحميمات لأمي عندما كانتا فتاتين شابتين. كانت أمي ستحضر مراسيم دفنها لولا تورم أقدامها».

- «كيف حالة أقدامها؟».

- «تقول: إنهما لا تزالان تسببان لها انزعاجاً». سألت شايمين، «كيف حالة الناس عندكم في نوفاكنج؟ ألم يكتبوا لك؟».

هزت رأسها بالنفي.

كنت أستطيع أن أرى من خلال عينيها أنَّ ذهنها كان منشغلاً في موضوع آخر وليس بأهل منطقتها.

- «انتظريني شايمين، إيه! اسمحي لي، يوجد بعض الكعك في الفرن، إيه! سوف أخرجهم حالاً وأعود، إيه!».

في ذلك الوقت عندما عدت كانت شايمين تمسح عينيها. كانت عيناها دامعتين.

- «كارابو، هل تعرفين؟».

هززت رأسي.

- «أنا مثقلة بطفل».

-«هاو!».

كانت لحظة صمت.

- «من هو، شايمين؟».

- «تمي. عاد ليعطيني هذا».

- «لكنه يحبك. ماذا يقول هو، وهل أخبرته؟».

- «أخبرته يوم أمس. التقينا في المدينة».

تذكرت فقد افتقدتها في الغراب الأسود.

- «هل أنت متأكدة شايمين؟ هل فاتك شهر؟».

- أومأت برأسها.

- «تمي نفسه- ألم يستعمل ذلك الشي؟».

- «بعد أن انتهى، اكتشفت بأنه لم يستعمل».

- «لماذا؟ ماذا يقول؟».

- «أخبرني ألّا أقلق إذ أستطيع أن أصبح زوجة له».

- «تمـــي شاب طيب، شايميـــن. كم واحد من هؤلاء الشبان مـــن ذوي خبرات المدن والذين يعرفون كثيراً سيقولون: «نعم إنه طفلي؟»».

- «هيه، كارابو. أنت تتحدثين عن أمور أخرى الآن. ألا تعرفين أنني لم أعمل مدّة طويلة تكفي لمساعدة أهلي؟ لو تزوجت الآن، من سيساعدهم وأنا ابنتهم الوحيدة؟».

- «م. أفهم كلماتك. إنه صحيح. حاولت التفكير بشيء يخفف المسألة».

ثـــم قلت: «أعتقد بأنك تستطيعين مناقشـــة الموضوع مع تمي. تستطيعين الذهاب إلى البيت وعندما يولد الطفل تهتمين بأمره مدة ثلاثة أشهر وعندما تكونين متزوجة تستطيعين المجيء إلى المدينة للعمل وتوفير النقود لمساعدة أهلك في حين يهتمون هم برعاية طفلك».

- «مـــاذا سنـــأكل طوال مـــدة مكوثي في البيـــت؟ الآن ليست الأحوال كالأيـــام التي مضت عندمـــا كانت لنا أرض وكانت أمنا تستطيع الذهـــاب إلى الحقول حتى يصبح الطفل على وشك الولادة».

انطفأ الضياء في رأسي فلم أعد أستطيع التفكير بالإجابة الصحيحة. كم مرة خشيت هذا الشيء! الحظ ورحمة اللآلهة هي قوتي الوحيدة التي أعتمد عليها. إنها القوة التي نعيش بها جميعاً.

- «اسمعي، كارابو إن عليَّ أن أذهب لأجهز الشاي للمدام. سوف تدق الساعة العاشرة والنصف تقريباً».

عدت إلى البيت وبما أن المدام لم تكن في البيت، رميت نفسي على الكنبة في غرفة الجلوس. جاء مالان يشمشم أقدامي. وضعت أقدامي تحت بطنه السمينة ورفعته إلى الأعلى ثم أبعدته عني بحيث صرخ: تجنك- تجنك- تجنك، وهو يخرج. قلت له: امضِ وأخبر أخاك بما فعلته بك، وأخبره أن يحاول هو أيضاً ليرى ما الذي سأفعله به. وأخبر جدتك عندما تعود إلى البيت أيضاً».

عندما رفعت بصري وجدت دك واقفاً في باب المطبخ. قال لي: «هاو! لقد بدأت أنت أيضاً بالتحدث مع الكلاب!».

لم أجبه بل نظرت إليه فحسب وكان فمه ممتداً دائماً كفم حقيبة ثم عبرت إلى غرفتي.

جلست على سريري ونظرت إلى وجهي في المرآة. منذ الصباح، وأنا أحس وكأن غيمة سوداء معلقة فوقي، وهي تضغط على رأسي وكتفي. لا أعرف كم استغرق جلوسي هناك. ثم شممت رائحة المدام. ماذا كان ذلك؟ أين كانت؟ بعد لحظات أدركت الموضوع. إنه عطري ورائحتي. كنت أستعمل العطور ومواد التجميل نفسها التي كانت السيدة بالام تستعملها. المفروض أن أكون قد تعودت عليها الآن. ولكن في هذا الصباح -لماذا شممت السيدة بالام هكذا؟ ومن دون أن أعرف لماذا تساءلت قائلة: «لماذا أستعمل أنا مواد التجميل نفسها التي تستعملها المدام؟» غمرتني رغبة في رميها جميعاً. توقفت، ثم تناولت تلك الأشياء جميعها ورميتها في سلة الأوساخ. سوف أشتري أنواعاً أخرى يوم الخميس، انتهى!

لم أستطع الجلوس فخرجت وذهبت إلى بيت الناس البيض. سرت خلاله. وأشعرتني رائحة الدار بالدوار وبدت وكأنها تملأ حنجرتي. ذهبت إلى الحمام دون أن أعرف لماذا. كان مملوءاً برائحة المدام. كان دك ينظّف الحمام. وقفت في الباب ونظرت إليه وهو يزيل الأوساخ من الحمام، أوساخ جسم المدام.

قلت بصوت عال: «سيس!» وقلت مع نفسي: «لماذا لا يستطيع الناس أن يغسلوا قذارة أجسامهم من الحمام؟». وقبل أن يعرف دك أنني هناك، خرجت. وقلت لنفسي ثانية، لماذا أفكر بالموضوع الآن في حين قد قمت سابقاً بغسيلهم مدّة طويلة ونظّفت الحمام مرات عدة عندما كان دك لقد أمسكت بأشياء أكثر قذارة من جسمها ولمرات لا تحصى...».

خرجت ووقفت في منتصف الطريق بين البيت وغرفتي، ونظرت إلى الساحة الأخرى. جاءت القطة الرمادية اللون ذات الأرجل الثلاث من الدار التالية للسياج والتقت عيوننا. لا أعرف كم مكثنا واقفين هكذا ونحن ننظر بعضنا الى بعضٍ. أخذت أفكر، «لماذا لا تذهبين وتنظرين إلى جدتك هكذا؟» عندما أدرت رأسها أخذت تموء وتقفز على أرجلها الثلاث. كانت بالضبط مثل شخص يشعر بالشفقة عليك.

وفي غرفتي نظرت إلى المرآة على الدولاب. تساءلت: هل هذه كارابو حقاً؟

جاء يوم الخميس، وانقضت الظهيرة. لم أر شايمين في الغراب الأسود. تساءلت عنها. في المساء وجدت ملاحظة متروكة تحت باب غرفتي وكانت الملاحظة تقول: إنّه إذا لم تعد شايمين إلى البيت ذلك المساء فعلي أن أعرف بأنها موجودة في المسكن ٦٦٠/ الفرع الثالث في ألكساندرا تاونشب. وألا أخبر الناس البيض بذلك. سألت دك إذا كان يستطيع مرافقتي إلى ألكساندرا بعد أن أكون قد انتهيت من غسل الأواني. في البداية كان لا يرغب في ذلك. لكنني أخبرته: «أن شايمين لن تصدق أنك رفضت المجيء معي إذا رأتني وحدي». فوافق.

وفي الباص حدثني دك كثيراً عن أخته التي تصغره والتي يساعدها بالمال من أجل أن تبقى في المدرسة حتى تكمل الدراسة، ولكي تصبح ممرضة أو قابلة مأذونة. كان معجباً بها جداً، كما لاحظت. قال: إنه كان يبتهل إلى الله أنْ لا يفقد عمله مثلما حدث له عدة مرات من قبل، بعد مكوثه بضعة أسابيع في كل عمل، إذ كان يضطر أن يقترض المال من الناس لكي يدفع أجور دراسة أخته وليشتري لها الملابس والكتب. كان يتحدث عنها وكأنها حبيبته. كانت ذكية في المدرسة، (وجميلة في الصورة التي أراني إياها دك من قبل).

كانت في أورلاندو تاونشب. كانت تهتم برعاية أهله المسنين، على الرغم من أنّها لا تتجاوز الثالثة عشرة سنة من عمرها. قال لي: «أنا لا زلت مديناً لكثيرٍ من الناس بسبب فقداني العمل باستمرار». قلت له: «عليك أن تحاول البقاء لدى السيدة بالام».

لا أستطيع القول: إنني كنت منتبهة تماماً لسماع أحاديث دك. كنت أفكر في شايمين: «ماذا تفعل هناك؟ لماذا تركت الملاحظة؟».

وجدناها في السرير في تلك المنطقة الفظيعة المملوءة ليل نهار بالسكاكين وسلاسل الدراجات الهوائية والمسدسات ونباح الكلاب الجوعى والناس من أصحاب المشاكل. كدت أن أمسك قلبي بيدي. كانت متألمة، وكان وجهها -حتى في ضياء القنديل- رمادياً. أدارت عينيها صوبي. كانت تجلس على كرسي هناك امرأة سمينة. وضعت ذراعاً فوق ذراع وهي ترفع ذقنها.

لــم تكن قد فتحت الباب تماماً عندما أعلنّا أسماءنا حتى عادت ثانية إلى مقعدها وكأنه لا يوجد شيء آخر تفعله.

شخرت وكأنها تريد أن تعلمنا أنّها ستقول شيئاً. قالت: «هذه صديقتكم» تلك هي ابنة أختي التي خرجت من رحم أختي نفسها، أختي التي أرغمت على ترك ثدي أمي لتفسح المجال لي كي أرضع. لماذا تذهب وتفعل مثل هذا العمل المشين. آو! أنتن يا فتيات هذا العصر، أنتن لا تعرفن أنَّ الأطفــال يموتون بسرعة هذه الأيام لذا فإن عليكــن أن تشكرن الله لزرع بذرة في أرحامكن لتكبر وتصبح طفلاً. لو أنها تركت الطفل يولد لرعيته أنا وأختي كانت ستفرح كثيراً لتجد حفيداً في حضنها، ولكن ماذا ينفع الحديث؟ لقد سمحت لدودة أنْ تقطع الجذور، أنا لا أفهم.

ثــم رأيت أنَّ خالة شايمين تبكي. إنها لم تذكر ابنة أختها باسمها ولو مرة واحدة، لأن قلبها كان حزينــاً جــداً. كانت شايمين تئن فحسب. استمرت خالتها فـــي الحديث، وكأنها لن تتوقف أبــداً لتتنفســ، إلى أن بدأ صوتها يعبرني، ليس أحد الأشياء التـــي كنت أفكر فيها: حاولت أن أتذكر علامات، مهما كانت صغيرة، إذ تستطيع أن تخبرني أكثر عن هذه اللحظة في غرفة ممتعة صغيـــرة في مدينة قاسيـــة، الخالية من ضياء الشوارع، وقرب شايميـــن. ثم تذكرت القطة ذات الأرجل الثلاث، وعينيها الخضراء الرمادية، ومواءها. أي شيء هو هذا الظل الذي يبدو متحركاً بيننا دون أن يظهر أمامنا مباشرة؟

شكـــرت الآلهة عندما عادت شايمين إلى العمل في نهاية الأسبوع. كانت لا تزال تبدو هزيلة، ولكـــن ذلك الظل لم يعد هناك. تساءلت لماذا لـــم تخبرني شايمين عن عمتها من قبل. حتى الآن لم أسألها.

أخبـــرت العائلة البيضاء أنّهـــا كانت مريضة وقد أخذها أحد الأخـــوة إلى توكانج. إنهم لن يحاولوا أبداً التأكد من ذلك. وهؤلاء الناس نادراً ما يحاولون ذلك. أعطهم أيَّ كذبة، وستجد أنّها نجحت. إنهم قلما يصدقونك مهما قلت. ثم كيف لشخص أسود أن يعمل لدى عائلة بيضاء وأن يخشى الكذب عليهم؟ إنهم دائماً يسألون وإنَّ عليك دائماً الإجابة.

أخبرتني شايمين عن كل ذلك. لقد ذهبت إلى امرأة كانت تقوم بهذه الأشياء. وكانت طريقتها أن تتنـــاول إبرة، وتغطي رأسها المدبـــب بإصبعها، وتدخلها إلى داخل الرحم. ثم تتلمس الرحم إلى أن تجد البيضة فتمزقها، وبعدها تعطيها شيئاً لعلاج النزف. أما الألم، أرواح أجدادنا!

كانت السيدة بالام وكيت تتحدثان عن الكلاب في إحدى الأمسيات عند العشاء. وكلما جلبت شيئــاً إلى المائدة، كنت أحاول أن ألتقط بعض كلماتهمـــا يبدو أن كيت أخذت الموضوع مأخذ

الهزل، لأنها كانت تضحك بصوت عال كانت هناك كلمة لم أسمعها بوضوح تبدأ بمقطع -مهما كانت تلك الكلمة فإنها كانت تخص الكلاب. فهمت ذلك من خلال جمع بعض الكلمات مع بعضها. قالــت السيدة بالام: إنَّ ذلك شيء معروف في المدن الكبيرة في أمريكا مثل نيويورك. وكما كان شيئــاً أرادتــه السيدة بالام، وأضحكت الفكرة كيت وفيما بعد سمعــت أنّه يمكن للكلبين مونتي ومالان أن يطمئنا أن دفنها سيكون لطيفاً.

فــي صباح اليوم التالي جاءني صــوت شايمين وأنا في غرفتي، عبر السياج. وعندما خرجت إليها قالت: هيه ابنة أبي، لدي شيء يدغدغ أذنيك أتعلمين ماذا؟ سألتها: ماذا؟ قالت: «هؤلاء الناس البيض يستطيعون القيام بأشياء تغضب الآلهة. إنني لم أر بشراً أكثر إلحاداً منهم. إن مدام بيتنا تقــول: إنَّ أهالي كوينساید یریدون شــراء أرض لدفن الكلاب. لقد سمعتهم يتحدثون عن ذلك في غرفة الجلوس عندما كنت أقدم لهم القهوة ليلة أمس. هيه! أيها الناس، فليأت أجدادنا لإنقاذنا!».

قلت: «نعم، أنا أيضاً سمعت مدام بيتنا تتحدث مع ابنتها حول الموضوع. سمعت ذلك مجزّأً. قسماً بأمي إنَّ هذه الكلاب سوف تجلس على المائدة في أحد الأيام وتستعمل الشوكة والسكين. إن هذه المخلوقات تعامل مثل البشر الآن، أو مثل أطفال لا يكبرون أبداً.

تنهــدت شايمين وقالت: «هيلا باثو، لمــاذا لا يعطونني قسماً من ذلك المال الذي سيهدرونه على الأرض وأحجار المقابر لكي أشتري جوارب لنفسي! ليس لدي أي جوارب أرتديها، قسماً بأمي». ومن فوق كتفها شاهدت القطة ذات الأرجل الثلاث. أشرت إليها برأسي. وعندما التفتت شايمين إلى الوراء وشاهدتها قالت: «م، حتى هذه فإنها تعيش مثل الملوك. وجدتها الحماة على الكرســي فطلبت المــدام ألّا تطردها من فوق الكرسي. ولم يكــن هنالك كرسي آخر، فاضطرت المرأة إلى الذهاب إلى غرفتها.

- هيلا.

كنــت على وشك أن أغــادر حين تذكرت ما أردت أن أقوله لشايميــن. هو أن خمسة منا قد جمعــوا باوناً إسترلينياً من كل واحد لنقرضه لها، لكي تدفع أجرة المرأة في ألكساندرا مقابل قيامهــا بأداء تلك الخدمة لها. وعندما جاء دور شايمين لاستلام المبلغ الذي كنا نجمعه شهرياً أعادتــه إلينا. كنا عشر نســاء وكانت كل واحدة تدفع باونين إسترلينيــن في كل شهر أي إنَّ إحدانا كانت تنتظر عشرة أشهر لتستلم عشرين باوناً. شكرتنا شايمين لمساعدتنا إياها.

ذهبت لأوقظ السيدة بالام بناء على طلبها. كانت قد تأخرت في النوم هذا الصباح. كنت على وشــك طرق الباب عندما سمعت أصواتاً غريبة داخل الغرفة. سألت نفسي: «ماذا حدث للسيدة

بــالام؟ هل أناديهــا، فربما كانت مريضة؟ كلا، الأصوات ليســت أصوات شخص مريض. إنها أصوات انتشاء ولكنها تشبه الأصوات التي يصدرها إنسان في حلم ليلي. صوت مملوء بالنوم. انحنيت قليلاً لأنظر من خلال ثقب المفتاح. «ما هذا؟» بقيت أسأل نفسي.

«لتنقذني الآلهة!» سمعت نفسي أقول ذلك وكانت كلماتي ريح تهدر إلى خارج فمي. إذن هو ما كان يقصده دك حين قال: إنني سأكتشفه بنفسي يوماً ما!

لا أحد يستطيع أن يعرف أين بدأت، ومن تحدث عنها في البداية، وهل أن البوليس أراد أن يجد لنفسه مسوغاً للقبض على الناس الذين لا يملكون سماحاً، والذين يعيشون مع الخدم، ويعملون في المدينــة أو لا يعملون مطلقاً. إلا أن الحكاية انتشرت في جوهانسبرغ بأن الخدم كانوا سيسممون كلاب الناســ البيض لأنهم كانــوا يسببون لهم الجهد الكبير: ذلك هو السبــب. سمعنا أنَّ رسائل أرسلت إلى الصحف من الناس البيض يطلبون فيها مِنَ البوليس أن يراقبوا الكلاب ويوقفوا أي عمل تعسفــي ضدهم. كان قسم منهم يقول: إنّنا نحن الخدم لسنا سيئين بل إن بعض الناس الشريرين فــي المدينة والأحياء هم المحرضون لنا. قــال آخرون: إنَّ على البوليس أن يكون حذراً لئلا نسمم السيــدات والسادة البيض لأن الناس السود لا يفرقون بين الصحيح والخطأ حين يغضبون. كان آخرون يقولون: إنّنا لازلنا أطفالاً طيبي القلب. قالت السيدة بالام: إنّها أيضاً كتبت إلى الصحف. ثــم جاء البوليس إلى الضواحي مثل الجراد الهابط على حقول الحنطة، كان هنالك خطوط وخطوط مــن الرجال الذين يلقى القبض عليهم ساعة بعد أخرى في أثناء النهار. كان البوليس يعجبهم ذلك جــداً. وكانــوا يسألون كل شخص يأخذونه، وكل من كان يعمل، أيــن السم، هيه؟ أين أخفيته؟ من أخبرك أن تسمم الكلاب إيه؟ إذا أخبرتنا سنطلق سراحك، أتسمع؟ وأشياء كثيرة أخرى.

بقــي دك يكرر بأنه من الخطأ أن يفكروا بقتل الكلاب المساكين. ماذا فعلت هذه المخلوقات المسكينة كي تقتل؟ أهي الكلاب التي تجبرنا على حمل أوراق السماح؟ أهي التي تجعل القانون يسبب لنا الآلام؟ إن الناس مجانين وهم لا يعرفون ما يريدون بالضبط، أغبياء! ولكن عندما سمع كلمة البوليس الأبيض ارتعد دك وفقد لسانه والأشياء التي كان يفكر بها. أخذ يهز رأسه فحسب وبعد لحظات من انتهائهم من تفتيش جيوبه ظلت ذراعاه ممدودتين إلى الجانب، مثل خيال المآته الذي يطرد الطيور في الحقل. عندما صفرت وأعطيته إشارة تذكر أن ينزل ذراعيه فحسب. اندفع إلى زاوية من الحديقة ليكمل عمله.

وضعت السيدة بالام موتي ومالان في غرفة الجلوس إلى جوار غرفتها كانت تبدو قلقة جداً. نادتنــي. وسألتني: «كارابو، هــل تعتقدين أنّنا يمكن أن نثق ونعتمــد على دك؟» لم أعرف كيف

أجيبهـــا. ولم أعرف عمن كانت تتحدث حين قالت «إننا». ثــم قلت: «لا أعرف مدام» قالت: «أنت تعرفيــن!» نظرت إليها وقلت: «أنا لا أعرف ما تفكر فيه المدام». قالت إنّها لا تفكر بشيء، ولهذا سألت. كدت أن أضحك لأنها كانت تكذب هذه المرة ولم أكذب أنا.

لو أنها كذبت علي في وقت آخر، لربما غضبت منها. كنا أنا وهي دائماً نكذب بعضنا على بعض مثلما كنا نفعل أنا وكيت أيضاً. مثلاً... عندما خرجت من السجن، بعد ذلك النهار حين وجهت الماء علــى الشرطيين. قالت: إنَّ الحيـــاة جيدة في السجن. ولكني كنت ألاحظ أنها خجلة بسبب دخولها هناك. وليس مثل أبناء شعبنا الأسود الذين يوضعون دائماً في السجن وهم يعدّون ذلك لعبة الرجل الأبيضــ الشريرة. كانت ليليان أنكوبي تخبرنا هذا دائماً، وقــد أظهرت السيدة بالام كم صحيحة كلماتها تلك. أنا متأكدة أنّنا استطعنا أن نبقى معاً بوساطة الكذب بعضنا على بعض.

كان هنـــاك ثمة شيء في وجه السيدة بالام جعلني أخافهـــا وأعطف عليها في الوقت نفسه. رأيتها عندما خرجت من السجن، ورأيتها عندما كانت تصرخ في وجه كيت، وتركت الفتاة البيت والآن كان ذلــك الشـــيء موجوداً فـــي وجهها بسبب تسميم الكلاب. لكنني لــم أرَ وجهها هكذا مــن قبل. العينان، والمنخران، والشفاه، والأسنان، كانت تبــدو جميعها مملوءة بالحقد، متعبة، ومصممـــة على القيام بشـــيء سيئ. ولكن مع ذلك كان هنالك شيء علـــى وجهها يشعرني أنّها تريدني أن أقف إلى جانبها.

وجدت نفسي أقول: «دك جيد مدام». تناولت مالان ومونتي في ذراعيها وضمتهما إلى نفسها وهي تمسد بيدها على رأسيهما كان يبدو عليهما الاطمئنان وكأنهما طفلان في أحضان أم.

قالت السيدة بالام: حسناً. يمكنك الذهاب. ولا تخبري أي شخص أنني سألتك عن دك، إيه؟

عندما أخبرت دك عن ذلك أصبح قلقاً.

قال دك: «لقد كنت أفكر قبل ذلك بألا أقف إلى جانب أولئك الذين أرادوا تسميم الكلاب. ولكن البوليس، جاء، وأنا لم أعد أكترث بما يحدث لهذه الأشياء الخرساء الآن.

سألته قائلة: «لو طلب شخص منك أن تسممهم، هل تفعل ذلك؟». أجاب: «كلا. ولكني لا أكترث».

جــاء البوليس مرة بعــد مرة. كان الجميع يعرفــون بأنهم حصلوا على عطلة جيــدة، وكان الجميع يلاحظون ذلك. وبعد نهار من ذلك، أخبرت السيدة بالام دك أنْ يذهب، وأنّها لم تعد تحتاج إلى خدماته.

كان دك على وشك البكاء حين غادر. سألني: «هل المدام غير مطمئنة إليَّ إلى هذه الدرجة؟ لم أكن أتصور أبداً أنّ شخصاً أبيض يخافني!» ثم غادر.

صرخت شايمين من الطرف الآخر. قالت: «هيه نكونا رونا، الأشياء ساخنة كالنار إيه!».

قالت السيدة بالام: إنها ستؤجر رجلاً عندما تنتهي المشكلة. جاءتني الرسالة من أهلي من فوكنج أخبروني فيها بوفاة خالي. كما علمت من الرسالة بحوادث وفيات أخرى. قالوا: إنني لن أتذكّر قسماً منهم لكنني كنت متأكدة أنني أعرف الآخرين. كما كانت هنالك أسماء مرضى أيضاً.

ذهبت إلى السيدة بالام لأسألها إذا كنت أستطيع الذهاب إلى البيت. سألتني قائلة: «متى توفي؟» أجبتها: «قبل ثلاثة أيام مدام»، قالت: «إذن دفنوه»، أجبتها «نعم مدام». قالت: «لماذا تريدين الذهاب إلى البيت إذن؟».

- «لأن خالي كان يحبني كثيراً مدام».
- «ولكن ماذا ستفعلين هناك؟».
- «سآخذ دموعي وكلمات المواساة إلى مقبرته وإلى خالتي العجوز، مدام».
- «كلا، لا يمكنك الذهاب، كارابو. أنت تعملين لي، ألا تعرفين؟».
- «نعم، مدام».
- «أنا أدفع لك، وليس لأهلك».
- «يجب أن أذهب مدام فتلك هي طريقتنا مدام». توقفت. سارت إلى المطبخ ثم خرجت ثانية.
- إذا أردت الذهاب، كارابو، فسوف تخسرين أجرة اليوم الذي تغيبين فيه».
- «أخسر أجرتي، مدام؟».
- «نعم، كارابو».

في صباح اليوم التالي ذهبت إلى السيدة بالام وأخبرتها أنّني ذاهبة إلى فوكنج وأنّني لن أعود إليها. سألتها أن تعطيني رسالة تؤيد أنّني عملت لديها. ففعلت ذلك، بشفاه مغلقة تماماً. كنت أشعر أنَّ هناك شيئاً يحترق بيننا مثل النار. الرسالة التي كتبتها لي كانت تقول ببساطة إنني عملت لدى السيدة بالام مدة ثلاث سنوات فحسب. لا شيء أكثر. كانت ذكرى طرد دك لا تزال جرحاً مفتوحاً في قلبي.

وفي الليلة التي سبقت اليوم الذي غادرت فيه، جاءتني شايمين إلى غرفتي. كانت لديها قصتها الخاصة لتحكيها لي. تركها صديقها تمي، نهائياً.

- «لماذا؟».
- «لأنني أجهضت طفله».
- «ألم يوافق على فعلك ذلك؟».
- «كلا».

- «هل أبدى قلقاً عندما أخبرته أنك حامل؟».

- «أقلق مثلي، عندما شاهدتني، كارابو. الآن يقول: إنّني إذا قتلت طفلاً واحداً فإنني سوف أفترس كل أطفاله الآخرين إذا تزوجنا».

- «أتعتقدين بأنه يعني ما يقول؟».

- «نعم، كارابو يقول: إنَّ والديه كانا سيسعدان جداً لو عرفا أنَّ المرأة التي كان سيتزوجها يمكنها أن تجعل بذرته تنمو».

كانت شايمين تبكي، بهدوء.

حاولــت أن أكلمهــا، وأن أقول لها: إنّه إذا كان تمي قد تركها هكــذا فإنه لم يكن يرغب في الــزواج منها مقابل كل شيء. لكنني لــم أستطع، كلا، لم أستطع. كل ما كنت أستطيع قوله هو: «لا تبكي، أختاه، لا تبكي». أعطيتها منديلي.

عــادت كيت في الصباح الذي كنت أغادر فيه، من مــكان بعيد جداً لا أتذكره. لم تهتم أمها بطلب كيت أنْ تبقيني، ولم أكن أنا راغبة في البقاء أيضاً.

وبعــد ساعــة من ذلك كنت في الباص في طريقي إلى فوكنج خــلال الجزء الأول من الرحلة لــم أحس بأي مشاعر إزاء البيت الذي عملت فيه فــي كوينسايد. لم أكن نفسي بالضبط، كانت أفــكاري سارحة بين السيدة بالام، وخالــي، والوالدين، وفوكنج وبيتي. غفوت واستيقظت مرات عدة خلال رحلة الباص. وخلال الرحلة، كنت أرى في أثناء النوم تارة، وما بين النوم واليقظة تارة أخرى، سيارة حمراء تعبر الباص، ثم تسير خلفنا. وكلما نظرت، لم يكن هنالك شيء.

كانــت الأحلام تجيء وتمضي. هو يقول أنت قتلــت بذرتي وأردت أن تعرف أمي بأنك امرأة خصبة يمكن لبذرتي أن تنمو فيها... قبل أن تدعوا البوليس يقتادونكم إلى السجن تأكدوا أنَّ ذلك من أجل شيء عظيم، وإلا فإنكم ستخرجون من السجن بقلب وعقل ينزفان داخلكم ويسممانكم... توقف الباص برهة، فاستيقظت.

الغراب الأسود، نادي النساء، هيه أصغي! كذبت على مدام بيتنا وقلت: إنني استلمت برقية مــن أمي تخبرني فيها بأنها مريضة جداً جداً. أظهرت لها برقية من أختي وكأنها من خط أمي. وهكذا ذهبت إلى البيت في إجازة نهاية الأسبوع اللطيفة.

أيقظني ضحك النســاء في الوقت المناسب، لكي أوقف اللعاب الذي كان يسيل على شفتي السفلى. كان الباص يثير كثيراً من الغبار الآن لأنه كان يسير على جزء محفور من الشارع. كنت متأكدة أنَّ سيارة حمراء تسير خلفنا، لكنها لم تكن موجودة هناك عندما استيقظت.

واحــد منكم هنا يريد التعميد أو لديه أقارب بـــلا كنيسة، والذي بحاجة إلى كنيسة يستطيع أن يأتي ويراجعني في المكتب... رجل مكور ذو بطن كبيرة وعينين حادتين جائعتين، وابتسامة تستمر طويلاً إلى مسافة طويلة.

كان الباص يتسلق التل، ببطء وضجيج.

أرفســ كلب رجــل أبيض، أنا، وأرميه هناك إذا لم يكن قد أخبــر بقانون الناس السود هذا هــو السيد مونتي وهــذا هو السيد مالان. الآن انهضوا أيها الكسالى وقابلوا السيد كيت. مدوا أياديكــم وقولوا له، هلو. كارابو. اجلبي كأسين هناك انتظري لحظة –ماذا ستمضغون في حين أتناول أنا والسيد كيت مشروباً؟ لا شيء، صحيح؟

كنا الآن نسير بلطف في طريق مستقيم مبلط وكانت الأشجار تسرع إلى الوراء. السيد كيت. فكرت: أي هراء.

انظري كارابو، كلاب المدام ميتة. ماذا؟ سم. أنا قتلتهم. لقد طردتني من العمل ألم تفعل؟ من دون سبــب. الآن أريدها أن تشعر أنّها طردتني لسبب. عدت عندما كنت أنت في غرفتك وأخذت هــذه الأشيــاء وأطعمتها السم... وأنــت تعلمين ماذا؟ لقد دفنتهما فـــي قماش وردي نظيف في الحديقة. أو، قماش نظيف نظيف. سوف أحضر وأخرج قطعة قماش واحدة، هل تريدين القطعة الأخرى. –نعم، أعطني الأخرى لأرسلها إلى أمي.

– هيــه، كارابــو انظري– هـــا هما قادمان. مونتي ومـــالان. الأحمقان لا يريــدان البقاء في حفرتيهمـــا. ارجعا أيها السخفاء الحمق. ألا تتحركان إيه؟ تعالا هنا، الآن سأرميكما في بحيرة كبيــرة. كلا، دك! كلا، دك! كلا، دك! كلا، كلا، دك! إنهما لا يستطيعان التكلم لا تقتل الأشياء التي لا تستطيع التكلم. المدام تتكلم عوضاً عنهما. إنها تفعل دائماً. كلا! دك...!

استيقظــت بقفزة بعد أن صرخت باسم دك، وكدت أن أضـــرب الشباك. كان جبيني ممتلئاً بالعــرق. كما اختفت السيارة الحمراء أيضاً من نومي. تذكرت صديقة لنا أخبرتني أنّها وعامل الحديقــة وفـــرا لأنفسهما قطعتين من القماش كان سيدهما الأبيضــ قد دفن كلبيه فيهما. ذهبا لرمي الكلبين في سدة.

وعندمـــا أخبرت والـــدي بالقصة قال لي أبي: «ما دامت صحتك جيدة يا بنتي، فإن كل شيء بخيــر. العامل يمــوت، لكن العمل لا ينتهي. هنالك دائماً عمل. مـــا أعرفه عندما كنت شاباً كان الجســم القوي والعقل الصحيح أهم شيئين في الحياة. كان العمل دائماً هناك، ولم يكن بوسع

الكسالى أن يدعوا عدم توافر العمل أبداً. أما اليوم فإن الناس تنظر إلى العمل وكأنه شيء أكبر من كل شيء، وأهم من الصحة، بسبب المال».

أجبت: «لقد ذهبت تلك الأيام يا بابا. يجب أن أعود إلى المدينة بعد شيء من الاستراحة لأبحث عن عمل. عليَّ أن أرعاكم. الآن. الناس فقراء جداً إذ لا يستطيعون مساعدتكم».

كنت أعلم حين غادرت كوينسايد أنني سأعود إلى جوهانسبرغ لأعمل. المال كان قليلاً، لكن الحياة مملوءة وهذا أفضل من الجلوس في فوكنج، ومراقبة شروق الشمس وغروبها. ولهذا فقد أوصيت شايمين أن تفتح عينيها وأذنيها من أجل عمل لي.

كان قد مضى على وجودي في فوكنج أسبوعاً واحداً عندما وصلت سيارة حمراء. كان شخص ما يجلس إلى جانب السائق، امرأة بيضاء. في الحال عرفت أنّها السيدة بالام. كان الرجل الجالس إلى جانبها يريها الطريق، وكان يؤشر باتجاه بيتنا الذي كنت أجلس أمامه. فدق قلبي عدة دقات. خرج كلاهما من السيارة. شكرت السيدة البيضاء الرجل بعد أن قال بعض الكلمات لي.

لم أعرف ماذا أعمل أو كيف أن أنظر إليها عندما كلمتني. ولهذا نظرت إلى قطعة القماش التي كنت أخيط بعض الصور عليها. كانت هناك ابتسامة متعبة ولكنها ناعمة على وجهها. ثم تذكرت أنّها ربما ترغب في الجلوس. دخلت لأجلب لها مقعداً صغيراً. ثم تذكرت فيما بعد أنَّ هنالك أشياء لا يرغب البيض فيها في بيوتنا عندما يزوروننا للمرة الأولى: مثل الجلوس، وشرب الماء، أو الدخول إلى البيت. هكذا فكرت عندما جاء الراهب الأبيض لزيارتنا. وفي إحدى السنوات أوصلتني كيت إلى البيت في عطلة عيد القيامة في حين كانت هي متجهة إلى الشمال. وبالطريقة نفسها شعرت بالضياع عدة دقائق للسبب نفسه.

ثم قالت السيدة بالام: «لقد جئت لأطلب منك العودة إلي، كارابو. هل توافقين؟».

قلت: «لا أعرف، يجب أن أفكر في الأمر أولاً».

قالت: «هل تستطيعين أن تفكري في ذلك اليوم؟» أستطيع المبيت في فندق المدينة وأعود إليك صباح الغد، ويمكنك مرافقتي في العودة إذا وافقت.

أحسست برغبة في أن أجعلها تعتذر لي بسبب طردها إياي، ولكن لم أعرف كيف أجعلها تقول ذلك لأنني أعرف أنَّ الناس البيض يستصعبون الاعتذار لشخص أسود بشكل كبير. ونظراً لأنها لم تقل ذلك، فكرت في أمرين يجعلان من الصعب عليها استعادتي، وربما تخسرني في النهاية.

قلت: «يجب أن تسألي والدي أولاً، أنا لا أعرف، هل أناديه؟ قالت السيدة بالام: «نعم».

جلبت كلاً من أبي وأمي. توجها إليها بالتحية، في حين كنت أجلب مقاعد لهم. ثم أخبرتهما بطلبها.

ســـأل والدي أمي وسألت أمي والدي. ثم سألني أبي. فأجبت إذا كانا يوافقان، فسوف أفكر بالأمر وأخبرها صباح اليوم التالي.

قال أبي: «كيفما تشائين ابنتي».

سألــت السيدة بالام: «إذا كنت تريدين أن أفكــر بالأمر فعلي أن أعرف إذا كنت ترغبين في زيادة أجوري لأن ستة باونات قليلة جداً».

سألتني: «كم تريدين؟».

«زيادة أربعة باونات إسترلينية».

أخذت تفكر بضع لحظات وهي تنظر إلى الأسفل.

«أريد إجازة مدة أسبوعين في عطلة عيد القيامة وليس عطلة نهاية الأسبوع فحسب». فكرت مع نفسي قائلة: إنّها إذا كانت تريدني حقاً فإنها سوف تدفع ثمن ذلك. وهذا يظهر تأسفها على فقدانـــي أيضاً. قالت السيدة بالام: «أستطيع أن أعطيك إجـــازة أسبوع واحد. ثم إن لديك شبه عطلة عندما أكون في دربان في الشتاء».

قلت: «سوف أفكر في الأمر».

غادرت.

وفي صباح اليوم التالي وجدتني قد حزمت حاجياتي ومستعدة للذهاب معها. ففرحت جداً، وبـــدت أكثر عطفاً من أي وقت سابق منذ أن عرفتها. أما أنا، فقد شعرت بالثقة بنفسي، أكثر من أي وقت مضى.

قالت السيدة بالام: «لن تجدي مونتي ومالان».

- «أوه؟».

- «نعم. لقد سرقا بعد يوم من مغادرتك. ولم يجدهما البوليس حتى الآن أعتقد بنفسي بأنهما ميتان».

فكـــرت بدك... بحلمي. هل فعل ذلك؟ وهـــي... هل جاءت هذه المرأة لتطلب مني العودة لأنها فقدت حيوانين تحبهما؟

قالت السيدة بالام: «أتعرفين، إنّني أحب الناس الإفريقيين، كارابو» فتساءلت مع نفسي: دك وأنا أيضاً؟